



Machiavelli

als Komödiendichter

und

Italienische Profile.

Von

Siegfried Samosch.



Minden i. W.
J. C. C. Bruns' Verlag.
1885.

Einige Urtheile der Presse.

„Pietro Aretino und Italienische Charakterköpfe“ von Siegfried Samosch, Berlin, B. Behr's Buchhandlung. Im Gegensatze zu den kürzlich von uns erwähnten „Italienischen und Französischen Satirikern“ desselben Verfassers, sind es diesmals ausschließlich Italiener, die Samosch in dem sauber ausgestatteten Buche seinen Lesern vorführt. Er nennt sie „Charakterköpfe“ und das sind Pietro Aretino, Carlo Goldoni, Vittorio Alfieri, Pietro Cossa und Giosuè Carducci in der That, nicht nur ihrer Individualität nach, sondern auch in so fern, als sich in ihren Schriften die Eigenart des italienischen Geistes scharf ausprägt. Samosch hat die Genannten in beiden Beziehungen geschildert, gleich scharfsichtig und glücklich in dem Herausfinden und Hervorheben des Wesentlichen in den persönlichen Charakteren, wie in ihren dichterischen Schöpfungen. Der Verfasser besitzt in hohem Grade die Gabe, sich in Menschen und Dichterwerke zu versenken und mit eben so feiner Empfindung, als feinem Urtheile das verborgene Gut an das Licht zu heben und darzustellen. So besitzen wir denn in dem gegenwärtigen Buche eine Reihe vortrefflicher Gemälde, deren Betrachtung nicht nur an und für sich einen Genuß gewährt, sondern uns Deutsche auch mit den gesellschaftlichen Sittenzuständen und Geistesströmungen Italien's, in so fern sich dieselben in den poetischen Schöpfungen offenbaren, von dem cynischen Spötter Aretino, dem Prototyp eines Journalisten, der denn doch zugleich als der Vater der italienischen Komödie zu betrachten ist, bis zu Carducci, dem feurig-sinnlichen Lyriker der Gegenwart, vertraut macht. Samosch hat mit seinem Buche einen werthvollen Beitrag zur Geschichte der Kulturentwickelung Italien's, für welche bei uns das Interesse fortwährend rege ist, geliefert. Den Freunden Italien's sei daher das Werk besonders warm empfohlen.

Deutsche Roman-Zeitung, Nr. 37, Jahrg. 1881.

. . . Das vorliegende Buch enthält die litterarischen Portraits von Pietro Aretino, Carlo Goldoni, Vittorio Alfieri, Pietro Cossa und Giosuè Carducci vortrefflich gezeichnet und in ihrem geistigen Ausdrucke von einer Lebenswahrheit, wie sie nur liebe- und verständnißvollstes Versenken in ihre Eigenart erzielen kann. Samosch erweist sich auch hier als ebenso scharfsinniger Kritiker, wie fein empfindender Interpret poetischer Schöpfungen und versteht es auf's Glücklichste herauszuarbeiten, wie in den Werken der behandelten Autoren neben den Eigenthümlichkeiten der dichterischen Individualität die charakteristischen Züge des italienischen Geistes zu Tage treten. Indem er aus den verschiedenen Perioden der modernen italienischen Litteratur die markantesten Erscheinungen heraushebt und sie in ihrem Einflusse auf die Gesellschaft und die Geistesrichtung ihrer Zeit, wie in ihrer Beeinflussung durch dieselbe scharf und erschöpfend schildert, bietet er uns ein Bild der Entwicklung des italienischen Geistes in seinen hervorragendsten Gipfelpunkten. Sein Buch ist ein schätzenswerther Beitrag zur Kulturgeschichte Italiens, soweit sich dieselbe in den Werken der Dichter wiederspiegelt. **Deutsche Revue 1881, IX.**

A. L. Mit der warmen Hingebung, die dem deutschen Kenner des Italienischen eigenthümlich ist, hat Siegfried Samosch einige Monographien geschrieben, die unter dem Titel „Pietro Aretino und Italienische Charakterköpfe" (Berlin, B. Behr) erschienen sind. Aretino ist nicht etwa, um nach französischer Unsitte dem Werke eine pikante Flagge zu geben, von den „Charakterköpfen" abgesondert und ihnen vorangestellt worden. In scharfem Gegensatze steht sein Porträt zu den ernsten, oft heroischen Bildern, die Samosch von den großen Todten Goldoni und Alfieri, den interessanten Lebenden Cossa und Carducci entwirft. Ein weiter Fortschritt von dem leichtlebigen Freunde Tizian's, dem egoistischen Sohne der Cortigiana, dem gesinnungslosen Lieblinge der Edelsten seiner Zeit, dem genialen Geißler römischer Laster, denen er selber in Venedig huldigt, bis zum leidenschaftlich-ernsten Carducci, dem gemüthstiefen Satiriker, ein weiter Fortschritt, nicht in Bezug auf das

Talent, aber auf die Größe des Strebens. Der Faden, der sich durch die anscheinend absichtslos nebeneinander gestellten sechs Kunstwerke von Monographien schlingt, ist das Lieblingsthema des deutschen Italienkenners, das vom sittlichen Wiedererwachen der erstarkten Nation.

Deutsches Montagsblatt, 9. Mai 1881.

Die „Gegenwart" ließ auf die Besprechung eines anderen Werkes die nachstehende folgen: „Schon weniger buntscheckig ist Siegfried Samosch's Sammlung, deren Inhalt durch den Titel „Pietro Aretino und Italienische Charakterköpfe hinreichend gekennzeichnet wird (Berlin, B. Behr's Buchhandlung). Außer dem berühmten Aretino, welcher, dem großen Zuge der Neuzeit breitspurig vorangehend, so viele Eigenschaften derselben zum seltsamsten Zerrbilde vereinigt, sind von den Aelteren Goldoni, Alfieri, von den Allerneuesten Cossa und Carducci behandelt. Diese Studien reihen sich denen über die Satiriker Frankreich's und Italien's, die im vorigen Jahre so vielen Beifall gefunden, glücklich an. Samosch beherrscht seinen Stoff und weiß das viele Interessante, was darin liegt, richtig hervorzuheben. Man kennt in Deutschland, trotzdem daß die italienische Sprache verhältnißmäßig häufig verstanden wird und trotzdem von den Werken der italienischen Litteratur eine Reihe geradezu vollendeter Uebersetzungen vorhanden sind, dieselbe zu wenig. Vor Allem die ältere, die von so gesunder Kraft und Freude schwillt, verdiente mehr Liebe. Hoffentlich, daß Samosch's Buch recht Vielen zur Anregung dient, sich selbst darum zu bekümmern. Wer das nicht mag, kann sich wenigstens einige Hände voll gesellschaftlicher Scheidemünze daraus zusammenlesen. Das Buch ist so hübsch geschrieben, daß ihm die Anstrengung nicht allzuschwer fallen wird. — Der Aretin übrigens sowohl, als die Studienblätter sind sehr gediegen und gefällig ausgestattet.

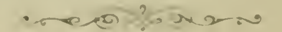
Gegenwart, 13. August 1881.

Siegfried Samosch. „Pietro Aretino und Italienische Charakterköpfe." Der Verfasser ist uns bereits aus einem vor etwa drei Jahren erschienenen Buche bekannt, in welchem er uns eine Reihe der hervorragendsten französischen und italienischen Satiriker vorführte. Dieselben trefflichen Eigenschaften, welche, als die frühere Arbeit kennzeichnend, damals an dieser Stelle hervorgehoben wurde, sind der neuen Arbeit nachzurühmen: Beherrschung des Stoffes, Eindringen in seine Tiefe, sorgfältige Darstellung, klare, prätentionslose Sprache. **Nord und Süd, Juni-Heft 1881.**

Von Siegfried Samosch, dessen vortreffliche Schrift über „Italienische und Französische Satiriker" ihn als einen eben so kenntnißreichen, wie geschmackvollen Kritiker bekundete, liegt eine neue Arbeit vor, die wir mit gleichem Lobe begrüßen dürfen: „Pietro Aretino und Italienische Charakterköpfe." Berlin, B. Behr's Buchhandlung (E. Bock) 1881. Das Buch, dessen Inhalt der Verfasser überall aus den Quellen geschöpft hat, ist eine werthvolle Bereicherung der betreffenden, theilweis noch so wenig oder doch nur oberflächlich bekannten Litteratur. Es enthält außer Aretino ausführliche Charakteristiken von Goldoni, Alfieri, Pietro Cossa, Giosuè Carducci. Dramatischen Dichtern möchten wir die Schrift insbesondere empfohlen haben.

Vossische Zeitung, 29. Mai 1881.

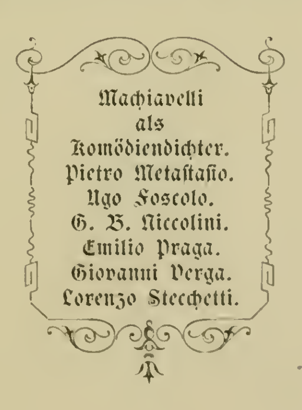
Am Schluß einer längeren Besprechung in Nr. 48 von 1881 des „Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes" sagt Paul Schönfeld: „Ich will nicht schließen ohne die Versicherung, daß mir die Lektüre von Samosch's Büchlein von der ersten bis zur letzten Seite eine in hohem Grade genußreiche gewesen. Man hat durchgängig das angenehme Gefühl, daß der Autor mit dem, was er sagt, sich nicht verausgabt hat, daß er vielmehr noch gar manches sagen könnte, wenn er wollte, da unverkennbar ebenso gründliches, wie liebevolles Studium die solide Basis seiner geschmackvollen, abgerundeten Darstellungen bildet."



Machiavelli als Komödiendichter

und

Italienische Profile.



Machiavelli

als Komödiendichter

und

Italienische Profile.

Von

Siegfried Samosch.

Minden i. Westf.
J. C. C. Bruns' Verlag.
1885.

Gedruckt bei J. C. C. Bruns in Minden.

Herrn Dr. Paul Schönfeld

in

Ergebenheit

vom

Berlin d. 5. Mai 1885. Verfasser.

Salvatore Farina

in

freundschaftlicher Ergebenheit

gewidmet

vom

Verfasser.



Einleitung.

Die in den letzten Jahrzehnten versuchten „Rettungen" mehr oder minder anrüchiger Persönlichkeiten der Geschichte sind in unseren Tagen aus der Mode gekommen; widerstrebt es doch dem natürlichen Gefühle, Caesaren des alten Roms, die von den Schriftstellern ihrer Zeit mit Recht gebrandmarkt wurden, plötzlich mit allerlei Tugenden ausgestattet zu sehen. Wohl aber empfiehlt es sich, hier und da die Akten der Litteraturgeschichte zu revidiren, insbesondere, wenn die Urtheile über hervorragende Erscheinungen derselben früher schon auseinandergingen, und die jüngsten Quellenforschungen neues Licht über jene verbreiten. Dies gilt unter anderem von Pietro Aretino, der trotz zahlreichen ihm anhaftenden Fehlern einen bedeutsamen Einfluß auf die Entwickelung der italienischen Litteratur ausgeübt hat. Es sei mir gestattet, in dieser Hinsicht auf meine frühere Schrift: „Pietro

Aretino und Italienische Charakterköpfe" (Berlin, 1881) hinzuweisen, zumal da vor einiger Zeit der Italiener Giorgio Sinigaglia in seinem Werke: „Saggio di uno studio su Pietro Aretino" (Roma, 1882) zu ähnlichen Ergebnissen gelangt ist.

In noch höherem Maße als der Dichter der „Cortigiana", der von seinen Zeitgenossen den Beinamen „Geißel der Fürsten" erhielt, mußte Niccolò Machiavelli unter den Vorurtheilen leiden, die durch sein epochemachendes Werk: „Il Principe" hervorgerufen wurden und stets neue Anhänger fanden, bis Pasquale Villari die hauptsächlichen gegen den Florentiner Staatsmann und Schriftsteller erhobenen Anschuldigungen Punkt für Punkt entkräftete. Freilich hatte bereits Giosuè Carducci die Bedeutung Machiavelli's für die italienische Nation hervorgehoben, indem er ihn unmittelbar neben Dante Alighieri stellte. Daß der Verfasser des „Principe" zugleich dem italienischen Lustspiele neue Bahnen wies, ist eine Thatsache, welche für die geistige Universalität dieses Charakterkopfes vollgültiges Zeugniß ablegt. Wollte man allerdings an die Komödien Machiavelli's den Maßstab der Moral anlegen, so würde man sie unter einem falschen Gesichtspunkte betrachten. Grillparzer, der nicht blos als Theaterdichter, sondern auch als Aesthetiker noch lange nicht seiner hohen Bedeutung gemäß geschätzt wird, führt in seinen „Aesthetischen Studien" treffend aus: „Die sogenannte moralische Ansicht ist der größte Feind der wahren Kunst, da einer der Hauptvorzüge dieser

letzteren gerade darin besteht, daß man durch ihr Medium auch jene Seiten der menschlichen Natur genießen kann, welche das Moralgesetz mit Recht aus dem wirklichen Leben entfernt hält." Erscheint diese Auffassung nun für unsere Zeit geboten, so wäre es unbillig, wollte man die kraftvollen Persönlichkeiten der italienischen Renaissance strenger beurtheilen.

Die Wahrheit der dargestellten Empfindungen erweist sich in der Kunst wirksamer, als konventionelle Moral; auch Pietro Metastasio bekundet in seinen Bühnenwerken seinen Dichterberuf dann am deutlichsten, wenn er seine Figuren rein menschlich fühlen läßt und diesen Gefühlen künstlerischen Ausdruck verleiht. Das hohe Ziel Machiavelli's, rastlos für die Einheit und Unabhängigkeit Italiens zu wirken, wurde aber von Ugo Foscolo und G. B. Niccolini besser gewürdigt, als von Metastasio. Der Verfasser der „Ortis-Briefe", der Dichter des „Arnaldo da Brescia", die unter den „Italienischen Profilen" ihren Platz finden, können in der That für sich das Verdienst beanspruchen, in ihren Schriften die politische Umgestaltung ihres Vaterlandes nach Kräften vorbereitet zu haben.

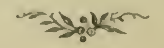
Den Lyrikern Emilio Praga und Lorenzo Stecchetti, dem Romanschriftsteller Giovanni Verga gebührt als hervorragenden Vertretern des modernen Realismus eine eingehende Beurtheilung. Bezeichnend ist, daß Verga neben Salvatore Farina gegenwärtig in der ersten Reihe der italienischen Erzähler

steht, obgleich die Individualität beider von Grund aus verschieden ist, da Farina, der liebenswürdigste unter den italienischen Novellisten, im Gegensatze zu seinem Mitbewerber der idealistischen Welt- und Lebensanschauung zuneigt. Ein abschließendes Urtheil kann über Verga ebensowenig gewonnen werden, wie über Lorenzo Stecchetti; wie ausgeprägt auch die künstlerische Eigenart des einen und des andern Schriftstellers ist, läßt sich doch nicht vorhersehen, in welcher Richtung sich ihre reiche Begabung noch bethätigen wird.

Die Poesien Stecchetti's werden jenseits der Alpen noch manchen Sturm der Entrüstung entfesseln. Freilich hat auch Niemand seinen Gegnern den Fehdehandschuh mit so bitterem Hohne entgegengeschleudert, wie der Dichter der „Nova Polemica", wenn er im „Dies irae" den eifernden „Moralisten" zuruft:

„Vereint mit den Engeln im Paradies,
Stimmt an Triumphgesänge;
Doch Satans buntphantast'scher Pomp
Ist schöner, als euer Gepränge!"

Wollte man Stecchetti aber wegen der sinnlichen Gluth tadeln, die uns insbesondere aus den „Postuma" entgegenlodert, so wäre dieser Vorwurf um so weniger gerechtfertigt, als die italienische Poesie von Boccaccio an bis in unsere Zeit ihre Freude am vollen Lebensgenusse nie verleugnet hat.



Inhalts-Verzeichniß.





I.

Machiavelli als Komödiendichter.

Im Museo Nazionale zu Florenz, einer der reichsten italienischen Kunstsammlungen, die insbesondere eine Fülle von Meisterwerken Michel Angelo's aufweist, findet man in einem der oberen Säle eine durch ihre Lebenswahrheit auffallende Marmorbüste Niccolò Machiavelli's. Diese fesselt uns so unmittelbar, daß selbst die benachbarte, „Leda mit dem Schwane" darstellende Gruppe unsere Aufmerksamkeit zunächst nicht abzulenken vermag, obgleich hier Michel Angelo in einer echt hellenische Lebenslust athmenden Schöpfung die bekannte Episode aus der Liebesepopöe des olympischen Zeus zur Anschauung bringt. Unwillkürlich vergleicht man dann die beiden Bildwerke mit einander. Des Florentiner Staatsmanns bartloses, hageres Antlitz mit den vorstehenden Backenknochen, der spitzen Nase und dem herabwallenden Haupthaare könnte uns an einen Asceten erinnern, wenn nicht die Lippen den geistvollen Spötter verriethen. So regt

sich in uns von selbst die phantastische Idee, ob dieser Kopf stets so unverwandt vor sich hinschaue, oder ob er nicht zuweilen die Blicke seitwärts streifen lasse, um im Stile Lucian's über das seltsame Abenteuer des Vaters der Menschen und Götter seine Glossen zu machen.

Wer Machiavelli nur aus dessen Gesandtschaftsberichten, sowie aus dem „Principe", den „Discorsi" und den „Istorie Fiorentine" kennen lernen wollte, würde ein unzulängliches Bild von dem eigenartigen Manne erhalten, der nicht blos die tiefsten Geheimnisse der Staats= und Regierungskunst erforscht und das menschliche Herz in seinen innersten Regungen ergründet, sondern auch der italienischen Komödie neue Bahnen gewiesen hat.

Unserer Zeit war es vorbehalten, Niccolò Machiavelli's volle Bedeutung als Staatsmann, sowie als Dichter zu erkennen, während dieser Charakterkopf der italienischen Renaissance früher zumeist in einer falschen Beleuchtung erschien. Italien mußte erst zum Einheitsstaate werden, ehe die Vorurtheile beseitigt wurden, mit denen das Andenken des größten italienischen Patrioten zu ringen hatte. Bemerkenswerth ist, daß sogleich beim Beginne der Kämpfe, welche das italienische Volk für seine Einheit bestanden hat, in Deutschland die wirkliche Größe Machiavelli's erkannt worden ist. Damals, im Sommer 1859, faßte Karl Frenzel in seinen Studien: „Dichter und Frauen" sein Urtheil über den Florentiner Staatsmann, wie folgt, zusammen: „Wie er aber in den Nachtstunden im ersten Jahre seines Unglücks, auf seinem einsamen Gemach aus dem Drang des Lebens zu den Werken und Thaten der alten Helden flüchtete und sie ihn nicht verschmähten: so sollte er in der

Erinnerung der Menschen stehen — eine ernste, traurige Gestalt über die Trümmer des Forums dahinschreitend und die Steine anrufend, da die Menschen schweigen, wie erliegend unter der Last eigener Gedanken, der Schmach des Vaterlandes, dem so vielfach unverdienten Fluch der Nachwelt, — aber emporlohend, hoch aufgerichtet, das Auge flammend, unter den mächtigen Geistern der italischen Erde der mächtigste, wenn von der Spitze des Kapitols herab über eine unzählige, endlich von eigenen und fremden Drängern befreite Volksmenge dahin der Ruf erschallt: „Italien! Italien!"

Die Ereignisse der letzten Jahrzehnte haben das Ideal verwirklicht, welches von Machiavelli für sein Vaterland erträumt wurde, und der Verfasser des „Principe" erscheint uns heute nicht mehr als der böse Dämon, der er nach der früher ziemlich allgemein herrschenden Auffassung sein sollte. Nachdem mit dem dritten Bande des Werkes: „Niccolò Machiavelli e i suoi tempi illustrati con nuovi documenti" (Firenze, 1882. Le Monnier) Pasquale Villari seine als klassisch zu bezeichnende Arbeit über den Secretär des Florentiner „Magistrats der Zehn" zum Abschlusse gebracht hat, wird es allerdings kaum noch gestattet sein, an den hergebrachten Vorurtheilen festzuhalten.

Wie oft mag der einem alten Florentinischen Popolangeschlechte entstammende Secretär „der Zehn des Krieges und des Friedens" sein bescheidenes Lebensloos mit demjenigen Guicciardini's verglichen haben, dem durch seine vornehme Geburt von Anfang an eine glänzende politische Laufbahn eröffnet wurde, wie heiß mag der nach der Staatsumwälzung des Jahres 1512 seines Amtes beraubte Machia-

velli die Rückberufung in die Dienste der Vaterstadt ersehnt haben, — und dennoch verdankt er dieser vermeintlichen Ungunst des Schicksals seinen dauernden Nachruhm, seine unvergänglichen Ansprüche auf die Unsterblichkeit. Andererseits war die staatsmännische Thätigkeit Machiavelli's erforderlich, um eine so gründliche Kenntniß der menschlichen Mängel und Leidenschaften zu erlangen, wie sie in den Komödien des Florentiner Schriftstellers in die Erscheinung tritt.

Wer aber in die Seele eines Cesare Borgia, des Herzogs von Valentinois und Urbino, tiefe Einblicke zu gewinnen vermochte, so daß er die letzten Pläne des weltklugen Papstsohnes klar erkannte, mußte auch im Stande sein, die charakteristischen Figuren seiner nächsten Umgebung scharf und plastisch darzustellen.

Pasquale Villari entrollt ein anschauliches Gemälde von den Zuständen des italienischen Theaters, welches neben der improvisirten Komödie insbesondere Nachahmungen der römischen Lustspieldichter Plautus und Terenz aufwies. Ludovico Ariosto, der Dichter des „Orlando furioso" war es, welcher in seinen Komödien durch die Verbindung nationaler Elemente mit klassischen Erinnerungen das italienische Lustspiel umbildete, so daß Machiavelli immerhin in den Spuren des erwähnten Dichters wandelte, obgleich erst die „Mandragola" als wirkliches Muster der Gattung gelten kann.

Wir besitzen von Machiavelli zwei unzweifelhaft echte Lustspiele in Prosa, die „Mandragola" und die „Clizia", sowie ferner eine Uebersetzung der „Andria" des Terenz. Außerdem werden dem italienischen Dichter noch zwei Lust-

spiele: die „Commedia in versi“ und die ebenfalls titellose „Commedia in prosa“ zugeschrieben, von denen die letztere nach dem Intriganten des Stückes, dem Frate Alberigo, mit dem Namen „Il Frate“ bezeichnet zu werden pflegt. Ehe wir aber die Gründe erörtern, die insbesondere für die Unechtheit der „Commedia in versi“ zeugen, empfiehlt es sich, Machiavelli's Bedeutung als Komödiendichter durch eine Würdigung seiner unzweifelhaft authentischen Lustspiele zu erhärten.

Wie Boccaccio nur das Leben der Mönche und Edelleute in seiner nächsten Umgebung zu studiren brauchte, um die Figuren der Novellen des „Decameron“ lebenswahr zu gestalten, fand auch Machiavelli in der zeitgenössischen Gesellschaft eine reiche Auswahl von Typen, die er in seinen Komödien mit Erfolg verwenden konnte. In dem „Prologo“, welchen der Dichter dem Lustspiele „Mandragola“ voranschickt, theilt er den äußeren Anlaß mit, der ihn bestimmte, sich auf dem ungewohnten Gebiete, das von Thalia beherrscht wird, zu versuchen. „Wenn der von mir gewählte Stoff,“ ruft er melancholisch aus, „seiner Leichtfertigkeit wegen eines Mannes nicht würdig ist, der klug und ernst erscheinen will, so entschuldige man es damit, daß er durch diese nichtigen Gedanken seine traurige Zeit angenehmer machen will. Weiß er doch nicht, wohin er sonst seine Blicke wenden soll, da es ihm verwehrt ist, bei anderen Aufgaben andere Tüchtigkeit zu bewähren, und seine Bemühungen keinen Lohn finden.“

Als Machiavelli diese Worte mit blutendem Herzen niederschrieb, hatte er längst aufgehört, in seiner Vaterstadt

eine einflußreiche Rolle zu spielen. Am 14. Juli 1498, im Alter von 29 Jahren, zum Secretär der Zehn, der behufs Leitung des Kriegswesens und des diplomatischen Dienstes eingesetzten Behörde, ernannt, wurde er bis zu der Staatsumwälzung des Jahres 1512 mit wichtigen diplomatischen Missionen betraut. Wie schwer mußte daher die spätere Unthätigkeit im kräftigen Mannesalter auf ihm lasten, zumal da er sich des Gefühls nicht erwehren konnte, daß er von seiner Vaterstadt, der er in treuer Pflichterfüllung gedient, den schnödesten Undank erfahren hatte! Die Nachwelt darf es allerdings als einen Glücksfall preisen, daß Machiavelli durch die ihm auferlegte unfreiwillige Muße in den Stand gesetzt war, seine unvergänglichen Schriften zu verfassen, wie denn auch die Komödien „Mandragola" und „Clizia" dieser Zeit ihre Entstehung verdanken.

Das erstgenannte Lustspiel ist eine blutige Satire auf die Sittenverderbniß der Mönche. Wie aber Boccaccio im „Decameron" die schlimmsten Schelmenstreiche der Ordensgeistlichen berichtet, ohne auch nur eine Spur von sittlicher Entrüstung zur Schau zu tragen, beschränkt sich Machiavelli in der Komödie „Mandragola" auf die scharfe Zeichnung der Charaktere, die dann im Guten wie im Bösen einem Naturgesetze zu gehorchen scheinen. Frate Timoteo ist das Muster eines habgierigen, gleißnerischen Mönches, der mit dem Heiligsten seiner Kirche Spott treibt, um das ihm für Verübung einer Schandthat angebotene Sündengeld zu verdienen.

Die Dummheit des zu prellenden Ehemannes Messer Nicia und die Bigotterie seiner Schwiegermutter Sostrata bilden freilich die wesentliche Voraussetzung für das Gelingen des von Fra Timoteo begünstigten Planes, die tugendhafte

Gemahlin des Nicia, Lucrezia, allen ihren bisherigen Grundsätzen untreu werden zu lassen. Der von verzehrender Leidenschaft erfüllte Liebhaber, Callimaco, welcher von dem schlauen Ligurio mit Rath und That unterstützt wird, sieht sich aber erst dann am Ziele seiner Wünsche, als Gatte, Mutter und Beichtvater der keuschen Lucrezia sich mit einander vereinigen, um derselben zu versichern, daß sie durch die Verletzung der ehelichen Treue ein gottgefälliges Werk vollbringe.

Daß die Lösung dieses offenkundigen Widerspruchs in der Komödie nur mittelst einer Reihe geschickt combinirter Effecte erfolgen kann, springt in die Augen. Ein aus der Alraunwurzel, der Mandragola — dieselbe hat der Komödie auch den Titel gegeben — bereiteter Trank spielt im Verlaufe der Handlung eine wichtige Rolle. Der Dichter ist aber weit davon entfernt, diesem angeblichen Wundertranke eine ernsthafte Wirkung zuzuschreiben. Vielmehr besteht dieselbe nur in der Phantasie des geprellten Ehemannes, der durchaus Vaterfreuden genießen will, und bezüglich dessen Callimaco gelegentlich mit Recht bemerkt, „daß er trotz seinem Doctortitel der einfältigste und dümmste Mensch von Florenz ist“.

Die Figur des Nicia ist vortrefflich gezeichnet, und es ist ein wahres Meisterstück, den eifersüchtigen Ehemann, als welcher er im ersten Acte erscheint, allmählich bis zu der äußersten Grenze ehelicher Duldsamkeit gelangen zu lassen. Die Dummheit dieses Mannes ist von einer so unwiderstehlichen Komik, daß selbst ein strenger Sittenrichter nicht ganz ernst zu bleiben vermöchte. Kaum ist Nicia auf der Bühne erschienen, als er bereits Anlaß zur Heiterkeit gibt.

Ligurio, der ihn bestimmen will, mit seiner Frau Lucrezia eine Badereise zu unternehmen, ironisirt ihn durch den Hinweis, daß er wohl nicht gewöhnt sei, die Domkuppel des Brunelleschi, das Wahrzeichen von Florenz, aus den Augen zu verlieren. Nicia fühlt sich durch diese Bemerkung gekränkt und erwidert selbstbewußt: „Du irrst, als ich jünger war, schwärmte ich viel umher; und niemals fand in Prato Jahrmarkt statt, ohne daß ich hingegangen wäre. Auch gibt es kein Schloß in der Umgegend, wo ich nicht gewesen wäre, und ich will dir noch mehr sagen: ich bin in Pisa und Livorno gewesen." Durch diese Entgegnung charakterisirt sich Nicia sofort in seiner ganzen Beschränktheit, und der Zuhörer ahnt zugleich, daß diesem Manne, der kleine Ausflüge in die Umgegend von Florenz als große Reisen betrachtet, durch seine Dummheit im Verlaufe der Handlung noch übel mitgespielt werden wird.

Die Objectivität, mit welcher Machiavelli seine Charaktere gestaltet, äußert sich insbesondere in Callimaco, der sich durch seine Liebesleidenschaft für Lucrezia hinreißen läßt, das seltsamste Abenteuer zu bestehen, welches jemals zur Täuschung eines Ehemannes ersonnen worden ist. Callimaco, der in jungen Jahren nach Paris verschlagen wurde, hat daselbst, bei einem Streite darüber, wo die schönsten Frauen zu finden wären, in Italien oder in Frankreich, den Liebreiz der Gemahlin des Nicia in so begeisterten Auszudrücken rühmen hören, daß er sofort beschließt, nach Flore zu reisen, um Lucrezia persönlich kennen zu lernen.

Alle seine Erwartungen werden noch übertroffen, und er sieht sich bald von so mächtiger Liebesleidenschaft erfaßt, daß er vor keinem Mittel, das ihn zum Ziele führt, zurück

schreckt. Diese Leidenschaft, welcher er blind gehorchen muß, läßt ihn auch weit weniger verächtlich erscheinen, als Frate Timoteo, der ihm aus Habsucht als gefügiges Werkzeug dient. Während der Letztere keinen Augenblick Reue über sein aller Zucht und Sitte hohnsprechendes Verhalten empfindet, tauchen in Callimaco's Seele selbst dann noch ernste Gewissensbedenken auf, als er sich bereits dem ersehnten Ziele nahe weiß. „Ich bin," bekennt er in dem Monologe, welcher den vierten Act eröffnet, „ein von zwei verschiedenen Winden getriebenes Schiff, das um so mehr zu befürchten hat, je näher es dem Hafen ist. Die Einfältigkeit des Nicia erweckt in mir Hoffnung, während die Klugheit und Hartherzigkeit seiner Gemahlin Lucrezia meine Besorgnisse wachrufen. Wehe mir, daß ich nirgends Ruhe finden kann! Zuweilen versuche ich, mich selbst zu überwinden; ich tadle mich wegen meiner leidenschaftlichen Erregung und frage mich: Was thust du? Hast du den Verstand verloren? Was wird geschehen, wenn du Lucrezia selbst gewinnst? Du wirst dann deinen Irrthum einsehen und Reue wegen deiner Anstrengungen und Absichten empfinden. Weißt du nicht, wie wenig Glück man in den Siegen findet, welche von den Menschen ersehnt werden, im Vergleich zu demjenigen, was sie darin zu finden hoffen?" Trotz diesen Anwandelungen von Besonnenheit wird Callimaco bald wieder von seiner heftigen Leidenschaft ergriffen, die ihn gleichsam mit elementarer Gewalt fortreißt.

Lucrezia, die Gemahlin des Nicia, erscheint uns als eine ungemein sympathische Frauengestalt, die ihre Tugend als höchstes Gut schätzt und sich dann erst nachgiebig erweist, als ihr alberner Gatte, sowie ihre von Frate Timoteo

bethörte Mutter und der letztere selbst ihr keinen anderen Ausweg mehr lassen. Wenn der Dichter die Intrigue nicht im letzten Augenblicke noch fehlschlagen läßt, so entspringt dies nur seiner Kenntniß der Menschen und Sitten seiner Zeit. Machiavelli würde ohne Mühe eine „sittlichere“ Lösung gefunden haben, dies wäre aber nur auf Kosten der künstlerischen Wirkung geschehen. Der vom Dichter gewählte Abschluß ist der einzige, auf welchen der Verlauf der ganzen Handlung hindrängt. So erscheint es denn begreiflich, daß Lucrezia sich endlich an Callimaco mit den Worten wendet: „Da deine Schlauheit und die Thorheit meines Mannes, die Einfältigkeit meiner Mutter und die Schlechtigkeit meines Beichtvaters mich dahin gebracht haben, dasjenige zu thun, was ich niemals von selbst gethan hätte, so will ich glauben, daß eine Fügung des Himmels es so gewollt hat, und ich bin nicht im Stande, dasjenige zu verweigern, was der Himmel mir auferlegt. Deshalb nehme ich dich als meinen Herrn, Gebieter und Führer an. Du sollst nunmehr mein Vater, mein Beschützer und mein höchstes Gut sein!“

Frate Timoteo bleibt bis zum Schlusse seiner traurigen Rolle treu. In dieser Figur hat aber der Dichter recht eigentlich eine ganze Klasse der zeitgenössischen Gesellschaft schildern und geißeln wollen, was allerdings nicht verhindert, daß Frate Timoteo mit ganz individuellen Zügen ausgestattet ist. „O Mönche!“ ruft Callimaco mit Beziehung auf seinen geistlichen Helfershelfer gelegentlich aus, „wenn man einen von euch kennt, so kennt man euch sämmtlich.“ Bezeichnend ist die Art, wie Frate Timoteo stets von neuem die Religion, deren Hüter er sein soll, seinen unsauberen Plänen dienstbar machen will. Als er durch seine teuflische

Dialektik endlich vermocht hat, die letzten Bedenken der Frau des Nicia zu zerstreuen, verabschiedet er sich von ihr mit den Worten: „Ich will Gott für dich bitten; ich werde den Engel Raphael anflehen, daß er dich geleiten möge!"

Der Contrast zwischen diesem salbungsvollen Versprechen und der schmählichen Handlung, zu welcher er die mit allen Kräften widerstrebende Lucrezia angestiftet hat, zeigt den Charakter des Mönches in seiner ganzen Verworfenheit. Nachdem die Intrigue dann gelungen, ist es wiederum Frate Timoteo — der Name ist sicherlich nicht ohne Ironie gewählt — der, ehe er sich von dem Erfolge seines Schützlings Callimaco überzeugt, alle Andachtshandlungen registrirt, die er an diesem Tage bereits vollbracht hat, und sich zugleich berufen fühlt, über den zunehmenden Mangel an Devotion zu klagen.

Bedenkt man nun, daß diese Satire von Papst Leo X. und den Cardinälen mit der größten Heiterkeit aufgenommen wurde, so kann man nur dem Urtheile des italienischen Litteraturhistorikers de Sanctis beipflichten, der im Hinblicke auf die in der Komödie „Mandragola" den Mönchen angehefteten Epigramme unter anderem ausführt: „Diese Dinge erweckten in Deutschland Unwillen und riefen die Reformation hervor. In Italien erregten sie Gelächter. Und derjenige, welcher zuerst darüber lachte, war der Papst. Wenn ein Uebel aber so allgemein verbreitet und gewöhnlich ist, daß man darüber lacht, so ist es dem kalten Brande vergleichbar, insofern es nicht mehr geheilt werden kann."

In der Komödie „Clizia" entrollt Machiavelli gleichfalls ein Florentiner Sittengemälde, welches dadurch nichts an künstlerischem Werthe verliert, daß dem Dichter das Lustspiel des Plautus „Casina" als Muster vorlag. Abgesehen davon, daß Plautus selbst sich der Stoffe, welche die neuere Komödie der Griechen darbot, ohne Weiteres bemächtigte — auch die „Casina" ist die Nachahmung eines griechischen Originals — tritt bei Machiavelli die Fabel des Stückes an Bedeutung hinter den Charakteren zurück, während die in sein Lustspiel verwebten Sittenschilderungen diesem zugleich ein eigenartiges Localcolorit aufprägen.

Da dasjenige Florenz, welches Machiavelli kannte, wie zu den Zeiten Boccaccio's frohem Lebensgenusse huldigte, darf es nicht überraschen, daß die Komödie „Clizia" ebenso, wie die „Mandragola" die damalige Ungebundenheit der Sitten zur vollen Anschauung bringt. Trotzdem glaubt der Dichter sich im Prologe rechtfertigen zu müssen, falls durch sein Lustspiel Anstoß erregt werden sollte. Von dem unbestreitbaren Satze ausgehend, daß die Komödie bezwecke, den Zuschauer zu erheitern, führt er weiter aus, daß der ernste und strenge Ton dadurch von selbst ausgeschlossen sei. Alberne, spöttische oder verliebte Reden sind nun nach der Meinung Machiavelli's die einzigen, welche auf der Schaubühne komisch wirken, und da er darauf verzichtete, sich der ersten beiden Hülfsmittel zu bedienen, sah er sich genöthigt, „zu den verliebten Personen und zu den Vorgängen, die sich aus der Liebe ergeben, seine Zuflucht zu nehmen".

Bemerkenswerth ist, daß die Titelheldin des Stückes „Clizia", um deren Besitz zwischen Vater und Sohn Streit entbrennt, überhaupt nicht zum Vorscheine kommt. Neben

Nicomaco, dem Vater, und dessen Sohne und Rivalen, Cleandro, figuriren die beiden Diener Pirro und Eustachio als vorgeschobene Bewerber um die Gunst der anmuthigen Clizia, von denen der eine im Namen des Nicomaco, der andere im Interesse des Sohnes handelt. Auf Seite des letzteren steht auch Sofronia, die Gemahlin des verliebten Alten, welche die abenteuerlichen Anwandelungen desselben natürlich nicht gleichgültig lassen. So sieht sich denn Nicomaco in derbkomischer Weise geprellt, als er sich nach seltsamen Wechselfällen aller Art bereits am Ziele seiner Wünsche wähnt. Cleandro ist es dann, welcher Clizia, die sich als die Tochter eines neapolitanischen Edelmannes erweist, als Gattin heimführt. Innerhalb dieses Rahmens findet Machiavelli wiederum mannigfache Gelegenheit, die Hauptfiguren seiner Komödie in voller Lebenswahrheit darzustellen.

Insbesondere sind es Nicomaco und Sofronia, deren Individualität so anschaulich und plastisch hervortritt, daß wir unwillkürlich an jene Bildwerke des Quattrocento und Cinquecento erinnert werden, welche, von Meisterhand in bemaltem Thon oder Stucco ausgeführt, in unserer Phantasie Leben und Seele erhalten. Man kann sich wohl versucht fühlen, der einen und der anderen Büste im Museo Nazionale zu Florenz die Abenteuer des Nicomaco anzudichten, so vertraut hat uns der Dichter mit dieser Figur seines Lustspiels „Clizia“ gemacht.

Sogleich, wenn Nicomaco in der ersten Scene des zweiten Actes auf die Bühne tritt, entwirft er eine so treue Schilderung von sich selbst, daß wir an der Wirklichkeit und Leibhaftigkeit dieses verliebten Alten keinen Augen-

blick zweifeln. „Himmel!“ ruft er aus, „was habe ich an den Augen? Es flimmert mir, so daß ich das Licht nicht erkennen kann, und gestern Abend würde ich die geringste Kleinigkeit gesehen haben. Sollte ich zuviel getrunken haben? Vielleicht wohl! O Gott, das Alter kommt mit allen seinen Uebeln! Aber ich bin noch nicht so alt, um nicht mit Clizia mein Glück zu versuchen. Ist es aber möglich, daß ich mich in dieser Weise verliebt habe? Und noch schlimmer ist, daß meine Frau es gemerkt hat und auch ahnt, weshalb ich meinem Diener Pirro dieses Mädchen zur Frau geben will.“

Von unwiderstehlicher Komik ist dann die Scene, in welcher Nicomaco und Sofronia einander zu überlisten suchen, bis ersterer schließlich die Frage, ob Clizia mit Pirro verheirathet werden soll, von der Entscheidung des Beichtvaters, Fra Timoteo, abhängig machen will. Die Zuschauer, welche den Frate Timoteo aus der Komödie „Mandragola“ kannten, mußten die Bedeutung dieses Vorschlags sofort begreifen. Sofronia ist jedoch ihrem durch seine Leidenschaft verblendeten Ehemanne an Besonnenheit weit überlegen, jeder Kriegslist desselben weiß sie eine andere entgegenzusetzen, bis er endlich mit Spott und Schande unterliegt. Aber auch dann benutzt sie ihren Sieg nur zur Besserung ihres Gatten, dem sie folgende Strafpredigt hält: „Glaubtest du denn, mit Blinden zu thun zu haben oder mit Leuten, welche deine ungeziemenden Pläne nicht zu vereiteln im Stande wären? Ich bekenne, alle gegen dich gerichteten Intriguen geleitet zu haben. Denn es gab, um dich zur Erkenntniß deines Fehlers zu bringen, kein anderes Mittel, als dich mit so vielen Zeugen auf der That zu

ertappen, daß du dich schämtest, damit die Scham dich veranlaßte, dasjenige zu thun, wozu dich nichts anderes vermocht hätte. Die Sache liegt nun so: Wenn du zu deiner Pflicht zurückkehren und wieder derjenige Nicomaco sein willst, der du vor einem Jahre warst, so werden wir anderen gleichfalls ebenso wie ehemals werden, und niemand wird den Vorgang erfahren. Wenn aber selbst jemand Kenntniß davon erhielte, so ist es eben Brauch, zu irren und sich zu bessern."

Die Komödie „Clizia" weist eine Reihe intimer Schilderungen aus dem Familienleben der Florentiner auf; die Fähigkeit, scharf zu beobachten und anschaulich darzustellen, welche den Gesandtschaftsberichten Machiavelli's ebenso, wie seinen Hauptwerken, dem „Principe", den „Discorsi" und den „Istorie Fiorentine", einen eigenartigen Reiz verleiht, verläugnet sich auch in den Lustspielen nicht.

Hinsichtlich der auf der Via sacra des republikanischen Roms spielenden „Commedia in versi" bemerkt Karl Frenzel, daß sie unter den Komödien Machiavelli's künstlerisch auf der tiefsten Stufe stehe und noch kein anderes Mittel wisse, Charaktere zu entwickeln, als den Monolog. Ein feinfühliger Beurtheiler der italienischen Litteratur, hat Frenzel auch hier das Richtige getroffen; ja, er hätte sein Verdikt noch schärfer fassen können; denn die „Commedia in versi" rührt, wie sich mit annähernder Bestimmtheit behaupten läßt, in Wirklichkeit gar nicht von Machiavelli her. Man braucht dieses Lustspiel nur unmittelbar nach der von Anfang bis

zu Ende unser Interesse fesselnden „Mandragola" zu lesen, um zu der Ueberzeugung zu gelangen, daß der geniale Hauch, von welchem die letztere Komödie durchweht wird, in dem anderen Werke völlig vermißt werden muß.

Während eines Aufenthaltes zu Florenz im Jahre 1881 äußerte ich gegenüber dem Bibliothekar der Nationalbibliothek, welche die werthvollen Manuskripte Machiavelli's birgt, Bedenken, hinsichtlich der Echtheit der „Commedia in versi". Signor Gennaro Buonanno legte mir jedoch den berühmten codice strozziano vor, dessen vom Verfasser des „Principe" selbst geschriebener Inhalt unter anderem das erwähnte Lustspiel aufweist. Nachdem ich kurz vorher („Allgemeine Ztg." vom 25. August 1881) die Echtheit bestritten hatte, hielt ich aus inneren Gründen an dieser Ansicht fest, zumal da das Manuskript bei aller Uebereinstimmung mit den übrigen Handschriften beinahe gar keine Abänderungen zeigt, so daß es sich um die Kopie einer fremden Arbeit handeln konnte. Bei einem neuen Aufenthalte in der Arnostadt im Jahre 1882 trug ich dem inzwischen an die Biblioteca nazionale berufenen italienischen Litteratur-Historiker Guido Biagi, dessen Liebenswürdigkeit und freundliche Hülfsbereitschaft volle Anerkennung verdienen, meine Einwendungen von neuem vor. Wiederum wurde der codice strozziano herbeigeholt; Guido Biagi war jedoch anscheinend seiner Sache nicht mehr so sicher, wie sein Vorgänger; hatte doch inzwischen Pasquale Villari sich vernehmen lassen.

Villari hebt zunächst hervor, daß die unzweifelhaft von Machiavelli herrührende Handschrift allerdings ein sehr beachtenswerthes Beweismoment sei. „Aber dieser äußere

Beweis," fährt er fort, „verliert seinen Werth, wenn man bedenkt, daß sich in demselben Codex, und zwar gleichfalls von der Hand Machiavelli's, die ‚Beschreibung der Pest' befindet, für deren Verfasser er heute von Niemandem mehr gehalten wird. Am Schlusse der Komödie finden sich ferner auch von seiner Hand geschrieben die Worte: ‚Ego Barlachia recensui,' welche den Zweifel bestätigen, daß er in diesem Bande fremde Schriften kopirt hat, wofür wir später noch anderweitige Bekräftigung finden werden. Wenn wir dann von den äußeren Beweisen zu den inneren übergehen, so wird es ziemlich schwierig sein, Machiavelli diese „commedia in versi" zuzuschreiben. Völlig auf der Verwechselung zweier Namen, Camillo und Catillo, begründet, stellt sie eine Scene aus den römischen Zeiten dar. Sie zeigt keine Verwickelung, keine Schönheit des Stils, keine Realität oder Lebenswahrheit der Charaktere und ist so langweilig, daß man sie kaum zu lesen im Stande ist. Voll von unendlich langen Monologen, weist sie auch nicht jene Florentiner Witzworte und Epigramme auf, welche niemals in den Komödien und Poesien Machiavelli's fehlen."

Bezeichnend ist insbesondere die bereits erwähnte Schlußbemerkung: „Ego Barlachia recensui." Ein italienischer Schriftsteller hat bereits darauf hingewiesen, daß Barlacchia oder Barlacchi ein öffentlicher Ausrufer in Florenz gewesen ist, und vermuthet, daß Machiavelli sich dieses Namens bedient habe, um anzudeuten, daß er in gewissem Sinne in seinen Komödien ein Verkünder der Fehler seiner Mitbürger wäre. Die Frage hinsichtlich der Echtheit der Komödie ist zwar dadurch nicht endgültig gelöst; die Gründe, welche Villari anführt, sind jedoch beinahe zwingender Natur.

hervorgehoben zu werden verdient noch, daß diese Frage bereits vor geraumer Zeit von italienischen Litteraturhistorikern angeregt worden ist.

Auch die „Commedia in prosa“, welche nach der Hauptfigur des Stückes, dem Mönche Alberigo, den Namen „Il Frate“ führt, wird vielfach für unecht gehalten. Es mangelt jedoch an positiven Beweismomenten für diese Annahme, obgleich sich nicht in Abrede stellen läßt, daß die Charaktere des Lustspiels jener Lebenswahrheit entbehren, mit welcher Machiavelli seine Figuren auszustatten pflegt. Die zwischen der „Commedia in prosa“ und der „Mandragola“ bestehende Aehnlichkeit berechtigt aber vielleicht nur zu dem Schlusse, daß der Dichter, dessen „komischer Genius“ ein nicht allzu fruchtbarer war, sich selbst nachahmen mußte.

Ob Giovan Battista Gelli für sein Lustspiel: „La Sporta“ einen Entwurf des Dichters der „Mandragola“ benutzt habe, wird wohl stets unentschieden bleiben. Pasquale Villari, der dieser Annahme zuneigt, macht insbesondere eine Aeußerung des Neffen Machiavelli's, Ricci, geltend, welcher berichtet, daß der Entwurf der „Sporta“ von seinem Oheim herrührte, so daß Gelli den von ihm erhaltenen Fragmenten nur wenig hinzugefügt habe. Sieht man von dieser Darstellung ab, so erscheint es nicht ausgeschlossen, daß in Folge der bedeutenden Wirkung, welche die „Mandragola“ erzielte, der Dichter sehr bald Bewunderer fand, die in seinen Spuren zu wandeln suchten. Niccolò Machiavelli, der mit seinem eindringenden Verstande die Geheimnisse des Menschenherzens zu erforschen vermochte, überragt jedoch alle seine Mitbewerber. Dichtungen,

wie „Mandragola“ und „Clizia“ rechtfertigen es jedenfalls zur Genüge, wenn Machiavelli als der Begründer des italienischen Lustspiels der neueren Zeit bezeichnet wird, der nicht blos auf Pietro Aretino, sondern auch auf Carlo Goldoni noch eine nachhaltige Einwirkung ausgeübt hat.





II.

Pietro Metastasio.

Am 12. April des Jahres 1882 war gerade ein Jahrhundert verflossen, seitdem Pietro Trapassi, der unter dem Namen Metastasio der Weltlitteratur angehört, zu Wien als „kaiserlicher Dichter" gestorben ist. Ein seltsames Lebensschicksal war es, das den am 13. Januar 1698 geborenen Sohn des römischen Victualienhändlers Felice Trapassi zur Sonnenhöhe des Ruhms und auf den Gipfel menschlichen Glücks führte; ein Schicksal, wie es kaum jemals einem Dichter zu Theil geworden ist. Frauen- und Fürstengunst wetteiferten mit einander, das Dasein Metastasio's zu verschönern; während aber die erstere die poetische Begabung desselben sich in reicher Blüthenpracht entfalten ließ, versiegte das Talent des Dichters immer mehr, je länger er am Wiener Hofe unter den Strahlen der kaiserlichen Gunst der Freiheit entfremdet und entwöhnt war, ohne die kein echtes Dichterwerk entstehen und reifen kann.

Es läßt sich kaum ein schärferer Gegensatz denken, als derjenige, welcher zwischen Pietro Metastasio und Vittorio Alfieri besteht. Um seine Unabhängigkeit zu gewinnen, erachtet der letztere kein Opfer für groß genug, er verzichtet, um sich ganz der Dichtkunst widmen zu können, bereitwillig auf einen großen Theil seines Vermögens; Metastasio dagegen betrachtet Wohlleben und materielle Vortheile so sehr als Lebensbedingung, daß er dem Rufe Kaiser Karl's VI. folgt, der ihn zum Nachfolger Apostolo Zeno's als „poeta cesareo" ernennt.

Während Vittorio Alfieri in seiner Herzensneigung zur Gräfin von Albany einen Grund mehr erblickt, unter Verzichtleistung auf mancherlei Vortheile seine volle Freiheit zu erringen, trennt sich Metastasio, der Dichter des Dramas: „Didone abbandonata", von der schönen Sängerin Marianna Bulgarelli, der „Romanina", die ihn gewissermaßen als Muse begeistert hatte, nicht allzu schweren Herzens. So kann es denn nicht überraschen, daß Vittorio Alfieri, ein ausgeprägter Charakterkopf, der wirkliche Begründer der italienischen Tragödie geworden ist, Metastasio hingegen, wie sehr er auch das gleiche Ziel anstrebte, ungeachtet der Gunst der äußeren Verhältnisse, die an seine Begabung geknüpften Erwartungen nicht zu erfüllen vermocht hat.

In seiner Autobiographie hat Vittorio Alfieri dem schroffen Gegensatze, in dem er sich zu dem „kaiserlichen Dichter" befand, drastischen Ausdruck gegeben. Er berichtet, wie er während seines Aufenthaltes in Wien verschmähte, die Bekanntschaft Metastasio's zu machen, und begründet dies unter anderem wie folgt: „Man füge hinzu, daß ich Metastasio zu Schönbrunn in den kaiserlichen Gärten gesehen

hatte, wie er vor Maria Theresia mit einer servil freundlichen und schmeichlerischen Miene seine Kniebeugung machte, und ich, der ich in jugendlicher Weise für Plutarch schwärmte, übertrieb so sehr die abstrakte Wahrheit, daß ich niemals eingewilligt haben würde, in ein freundschaftliches oder vertrauliches Verhältniß zu einer Muse zu treten, die sich an die so glühend heiß von mir verabscheute despotische Gewalt vermiethet oder verkauft hatte."

Erscheint nun auch das Urtheil Alfieri's allzu hart, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß die scharfe Luft der Freiheit für die poetische Entwickelung Metastasio's förderlicher gewesen wäre. Letzterer hat dies auch selbst anerkannt, wenn er in späteren Jahren melancholisch ausrief, daß „das dürftige Brod einer ehrenvollen Armuth in seinen Augen zuweilen einen höheren Werth hätte, als aller äußere Glanz des Lebens". Daß der Dichter durch das Verlassen des Vaterlandes sich der starken Wurzeln seiner Kraft beraubt hatte, kommt gleichfalls in Betracht, wenn man nach den Ursachen forscht, welche das allmähliche Versiegen der Produktionskraft Metastasio's verschuldeten. Endlich muß noch auf die frühe Reife desselben hingewiesen werden, die so häufig das Symptom eines vorzeitigen Absterbens ist.

Stand er doch im zarten Kindesalter, als er durch sein Improvisationstalent die Aufmerksamkeit Vincenzo Gravina's, des für die altklassischen, griechischen Tragödiendichter begeisterten Kunstrichters und Rechtsgelehrten auf sich lenkte. Dieser war es auch, welcher den jungen Pietro Trapassi in sein Haus aufnahm, um ihn daselbst zum Beherrscher der italienischen Schaubühne auszubilden. Im Alter von vierzehn Jahren hatte Metastasio — die Umwandlung des

italienischen Namens in diesen griechisch anklingenden war gleichfalls das Werk Gravina's — in der strengen Zucht seines Wohlthäters nicht blos Homer, Theokrit, Virgil, Ovid, Cicero, Tacitus und Livius, sowie die scholastische Philosophie und Jurisprudenz studirt, sondern auch seine erste Tragödie gedichtet, welche die für Klassicismus schwärmenden Arkadier in Bewunderung und Staunen versetzte. Diese Tragödie „Giustino" ist nach unserer heutigen Anschauung durchaus ungenießbar, während sie dem damaligen Geschmacke vollständig entsprach.

Durch seine Begabung war Metastasio aber auf ein ganz anderes Gebiet hingewiesen, und man darf es immerhin als einen Glücksfall für ihn bezeichnen, daß er, als Gravina am 6. Januar 1718 starb, sich selbstständig entwickeln konnte. Zunächst bemühte er sich freilich, seine Individualität im vollen Lebensgenusse zu bethätigen, und bewies hierbei so viel guten Willen und eine solche Ausdauer, daß das von Gravina ererbte nicht unbeträchtliche Vermögen bald vollständig vergendet war, und Metastasio sich genöthigt sah, einen ernsthaften Lebensberuf zu wählen.

So verließ er denn seine Vaterstadt Rom, um sich in Neapel der Advokatur zu widmen; bald sehen wir ihn aber wieder im Zauberbanne der Poesie. Aus jener Zeit stammen drei Hochzeitsgedichte, die zwar in mittelmäßigen Oktaven verfaßt sind, sich aber bereits durch den leichten Fluß und die Kristallhelle der Sprache auszeichnen; Eigenschaften, welche den Dramen Metastasio's einen besonderen Werth verleihen. Im Jahre 1721 gelangten dann einige kleinere Bühnen-

dichtungen zur Aufführung, von denen „L'Endimione" und „gli Orti Esperidi" besondere Erwähnung verdienen.

Diese letztere Dichtung ist für die Lebensgeschichte Metastasio's vor allem deshalb bedeutsam, weil er bei den Theaterproben, welche der Vorstellung selbst vorangingen, mit der reizenden Trasteverinerin Marianna Bulgarelli, der „Romanina", bekannt wurde. Dieselbe nahm ein lebhaftes Interesse an dem jugendlichen Dichter und machte ihn mit den Geheimnissen der Bühnentechnik vertraut, während Maëstro Porpora ihn in der Musik unterrichtete, die sich als eine stets hülfsbereite Bundesgenossin seiner Muse erweisen sollte.

Zwischen der schönen „Romanina" und Metastasio entwickelten sich aber zugleich so innige Beziehungen der Herzen, daß wir den Dichter bereits in demselben Jahre, in dem die „Orti Esperidi" zur ersten Aufführung gelangten, als ständigen Hausgenossen seiner Angebeteten wiederfinden, obgleich dieselbe verheirathet war. Die letztere Thatsache darf allerdings im Jahrhunderte des „Cicisbeats" nicht allzusehr überraschen. Für die poetische Entwickelung Metastasio's war dieses Verhältniß jedenfalls förderlich, da im Hause der Bulgarelli nicht blos Fürsten und andere hochgestellte Persönlichkeiten, sondern insbesondere auch die berühmtesten italienischen Künstler und Dichter jener Zeit verkehrten. Daselbst trat er unter anderem in ein freundschaftliches Verhältniß zu den Komponisten Porpora und Sarro, von denen der letztere die Musik zu seinem ersten großen Drama: „Didone abbandonata" schrieb.

Dieses Drama wurde im Jahre 1724 während des Karnevals im teatro San Bartolomeo zu Neapel mit dem größten Erfolge aufgeführt. Die hohen Gönnerinnen des

Dichters hatten freilich alles gethan, um diesen Erfolg vorzubereiten; namentlich die Prinzessin di Belmonte hatte ihre sämmtlichen vornehmen Freundinnen für die erste Aufführung aufgeboten, die sich zu einem ebenso großen Triumphe für die Bulgarelli, die Darstellerin der Titelrolle, wie für Metastasio selbst gestaltete.

Ein Kunstrichter jener Zeit, Mattei, behauptete sogar, daß das hauptsächliche Verdienst nicht dem Komponisten Sarro, nicht einmal dem Dichter, sondern der Bulgarelli gebührte, und fügte dann hinzu: „Die Romanina war eine große Schauspielerin, und Metastasio selbst lernte von ihr die schönsten Bühneneffekte, z. B. die Eifersuchtsscene im zweiten Akte, welche ganz die Erfindung der Sängerin war, wie mir die Prinzessin di Belmonte oftmals versichert hat, unter deren Auspicien das erwähnte Drama entstand." Die Erfahrung hat jedoch gezeigt, daß das letztere auch ohne die schöne Romanina große Wirkung erzielte. Ja, vor einer Reihe von Jahren trat Adelaide Ristori im Pagliano-Theater zu Florenz als Dido in der Dichtung Metastasio's auf, welche, ohne Musikbegleitung dargestellt, vollständig die Illusion eines Drama's in Versen erweckte und großen Beifall fand. Hieraus darf aber gefolgert werden, daß Metastasio's „Didone abbandonata" an erster Stelle als Poesie wirkte, welche äußere Hülfsmittel wohl entbehren konnte.

Der Ruhm des Dichters war durch sein erstes großes Drama fest begründet; in Venedig, in Rom wurde dasselbe aufgeführt, und Metastasio und die Bulgarelli waren die am meisten gefeierten Persönlichkeiten. Mit welchem Stolze mußte es den Dichter erfüllen, sich von seiner Vaterstadt, der „ingrata Roma", die er mehrere Jahre vorher, mit Schulden

belastet, verlassen hatte, gewissermaßen zu den Sternen erhoben zu sehen! „Jede Scene," berichtet der Abate Cordova, „war ein fortwährendes Händeklatschen. Wer vermag aber die Erregtheit des Parterres zu erklären, wenn die verliebte Königin, da sie den übermüthigen Mohrenfürsten mit ihr von Hochzeit reden hört, sich unwillig vom Throne erhebt und jenen mit den entschiedenen Worten entläßt: ‚Ich bin Königin und liebe und ich wünsche für mich allein die Herrschaft über meinen Thron und über mein Herz.' Das Beifallsgeschrei war so stark, daß das Theater aus seinen Angeln gehoben zu werden schien. Ich wohnte dem Schauspiele nicht bei, weil meine geistliche Kleidung es mir nicht gestattete, aber ich vernahm den Lärm beinahe von meiner Zelle aus, zumal da in jenen Tagen von nichts anderem in Rom gesprochen wurde."

Man wird kaum bei der Annahme fehlgehen, daß die Römer, ihrer großen Vergangenheit eingedenk, in den erwähnten Worten eine Anspielung auf die letztere erblickten; läßt doch der Dichter die Heldin fortfahren: „Vergebens beansprucht derjenige, mir Vorschriften zu ertheilen, welcher mir das Recht streitig macht, über meinen Ruhm und über meine Liebe selbst zu bestimmen:

„Darmi legge in van pretende
Chi l'arbitrio a me contende
Della gloria e dell' amor."

Vergleicht man allerdings diese harmlosen Verse mit den flammensprühenden Epigrammen, in denen Vittorio Alfieri die Unterdrücker Italiens geißelt, so begreift man von neuem, daß die Muse Metastasio's besser verstand, die süße Cantilene in allen Variationen vorzutragen, als den

Dolch der tragischen Muse zu zücken. Als der Dichter in dem Drama: „Catone in Utica“ den Versuch machte, die Katastrophe auf der Bühne selbst sich vollziehen zu lassen, mißlang ihm dieser Anlauf, die italienische Tragödie nach dem Muster der griechischen zu gestalten, vollständig. Das Theaterpublikum empfand weder Mitleid noch Frucht, als der Titelheld, lebensgefährlich verwundet, auf der Schaubühne erschien und mit dem Tode rang; vielmehr bereitete es diesem Auftritte ein so entschiedenes Fiasko, daß Metastasio sich genöthigt sah, den dritten Akt zum großen Theil abzuändern und den Tod des Cato hinter die Scene zu verlegen.

Es wäre müßig, darüber zu streiten, ob der Dichter des Drama's „Didone abbandonata“ das Ideal, welches ihm hinsichtlich der Tragödie vorschwebte, eher verwirklicht hätte, wenn der Geschmack seiner Zeitgenossen ein anderer gewesen wäre. Wahrscheinlich hat Metastasio gerade dadurch seine großen Erfolge errungen, daß er in seinen Dichtungen den Gefühlen und Empfindungen der damaligen Epoche charakteristischen Ausdruck zu geben vermochte.

Hätte er wirklich die schöpferische Kraft besessen, das italienische Theater neu zu gestalten, so würde er dem Publikum seine eigenen Bedingungen vorgeschrieben, nicht aber den Launen desselben nachgegeben haben. Jeder Polemik abhold, zog der Dichter vor, sich den Zeitverhältnissen anzuschmiegen, und seine Landsleute belohnten ihn reichlich für diesen guten Willen. Weit über die Grenzen Italiens hinaus drang der Ruhm Metastasio's, und es konnte nicht überraschen, daß Kaiser Karl VI. ihn im Jahre 1729 an den Wiener Hof berufen ließ. Guerzoni, der in seiner Schrift: „Il ~~[illegible]~~ Italiano nel secolo XVIII.“ dem Dichter eine eingehende

Studie widmet, schildert dessen schwere Seelenkämpfe, als es galt, sich von Rom, der Stätte seiner Triumphe, insbesondere aber von seiner Muse, der schönen Romanina, zu trennen. Wir glauben aber, daß Metastasio diese Trennung in Wirklichkeit kaum allzuschwer empfunden hat, während Marianna Bulgarelli, welche dem geliebten Manne alles geopfert hatte, dem Schicksalsschlage nach wenigen Jahren erliegen sollte.



Im April des Jahres 1730 verließ der Dichter Rom für immer und fand in Wien die freundlichste Aufnahme. In den ersten Jahren bewährte er auch die frühere Produktionskraft; eine lange Reihe von Dichtungen entstand in jener Zeit und brachte dem Dichter reichen Lohn. Vier Jahre, nachdem er Italien verlassen hatte, erhielt er die Nachricht von dem Hinscheiden der Bulgarelli, die ihn zu ihrem Universalerben eingesetzt hatte. Metastasio verzichtete aber auf diese Erbschaft zu Gunsten des Ehemanns, dem er seinen Entschluß in einem für die Sitten jener Zeit ungemein bezeichnenden Schreiben mittheilte.

Allzutief kann der Dichter durch den Verlust der „Romanina“ nicht ergriffen worden sein; denn wir sehen ihn bald durch innige Liebesbande an die Gräfin Pignatelli d'Althan, die er bereits von Neapel her kannte und als Ehrendame der Kaiserin am Wiener Hofe wiederfand, gefesselt. Dieses Verhältniß gestaltete sich so intim, daß Metastasio öfter den Sommer auf einem in Mähren gelegenen Schlosse der Gräfin zubrachte, und daß vielfach angenommen wurde, das Liebespaar hätte eine heimliche Ehe geschlossen.

Die edle Gräfin vermochte den Dichter aber nicht, wie

ehemals die geniale Künstlerin, Marianna Bulgarelli, zu großen, dramatischen Werken zu begeistern; nur spärlich ist die Zahl der bedeutenderen Dichtungen, welche Metastasio während der letzten Jahrzehnte seines Lebens geschaffen hat. Immerhin verdient es Anerkennung, daß er trotz seiner Ergebenheit für die kaiserliche Familie äußere Ehren und Titel stets abgelehnt hat. Karl VI. wollte ihn zum kaiserlichen Rath, zum Grafen ernennen; Maria Theresia beabsichtigte, ihm den Stephansorden zu verleihen; der Dichter verzichtete aber auf diese Ehrenbezeugungen. Andererseits verschmähte er nicht, sich die Vermehrung seines Vermögens angelegen sein zu lassen, so daß er bei seinem Tode nicht weniger als 130,000 Florin und überdies werthvolle Sammlungen, Pferde und Wagen, sowie eine reiche Bibliothek hinterließ. Seinem Universalerben Martinez, in dessen Familie er Jahrzehnte hindurch gelebt hatte, schrieb er vor, ihn ohne jeden besonderen Pomp in der Michaelskirche zu Wien bestatten zu lassen. Trotzdem gestaltete sich die Leichenfeier zu einer großartigen Kundgebung für den hingeschiedenen Dichter.

Metastasio ist auch nach seinem Tode noch lange Zeit überschätzt worden; die in seine Melodramen verwebten Sentenzen erscheinen uns zum Theil heute schaal und alltäglich. Nichtsdestoweniger bergen dieselben oftmals eine Fülle von Lebensweisheit, welche den Werken des Dichters, abgesehen von ihren poetischen Vorzügen, einen dauernden Werth sichert. Nur muß man sich hüten, in das überschwängliche Lob einzustimmen, welches Metastasio bei der Mehrzahl seiner Beurtheiler gefunden hat. Francesco de Sanctis hat nach meinem Gefühl die Bedeutung des Dichters am richtigsten erkannt, wenn er hervorhebt, daß die Helden in den Dramen

Metastasio's alle Vorzüge besitzen, mit denen das goldene Zeitalter von der Poesie ausgestattet worden ist; sogar auf die Nebenfiguren fällt der Abglanz dieses konventionellen Heroismus.

Die pathetischen Erregungen folgen andererseits häufig so unvermittelt auf einander, daß der jähe Wechsel statt der tragischen eine komische Wirkung erzielen muß. Wenn z. B. die Heldin in der dritten Scene des zweiten Aktes der „Didone abbandonata", nachdem sie soeben erst pomphaft erklärt hat, daß Aeneas sie niemals wiedersehen dürfte, auf die Meldung, derselbe wollte mit ihr sprechen, ohne Zaudern erwidert: „Aeneas! wo ist er?" so kann man sich der Wahrnehmung nicht verschließen, daß eine derartige Figur weit eher in einem Lustspiele, als in der Tragödie am Platze ist. Es fehlte nur, daß Dido und Aeneas, allerdings im Widerspruche mit der Ueberlieferung, sich am Schlusse des Stückes die Hand zur Ehe reichten, damit der Charakter der Komödie völlig gewahrt bliebe.

Freilich gereicht dem Dichter im vorliegenden Falle zur Entschuldigung, daß er Dido hauptsächlich als das liebende Weib darstellen will, in welchem das Gemüth stets über den Verstand siegt. Ein tragischer Charakter wird aber die Königin von Karthago erst dadurch, daß sie nicht blos an einer Laune, sondern in ihrer Frauenwürde unheilbar verletzt zu Grunde geht. Metastasio zog es vor, seiner Heldin mehrere Züge der „Romanina" zu leihen, und er hat unzweifelhaft gerade dadurch, daß er den Charakter der Dido der Gesellschaft, in welcher er lebte, anzupassen wußte, die Gunst des Theaterpublikums gewissermaßen im Sturme erobert.

Nicht minder entsprach der in den Dramen Metastasio's

beinahe sämmtlichen Figuren anhaftende Edelmuth der damals herrschenden Geschmacksrichtung. Das am 4. November 1734 in Wien zuerst aufgeführte Drama: „La Clemenza di Tito“, dessen Text später auch der Oper „Titus“ von Mozart als Grundlage gedient hat, ist ein drastisches Beispiel für die Eigenart Metastasio's, mit Vorliebe die Lichtseiten der menschlichen Natur hervorzuheben. Charaktere nach Art derjenigen des jüngeren Cato und des Attilius Regulus mußten daher einem echten „Romano di Roma“, wie Metastasio war, sehr verlockend erscheinen, obgleich andererseits die herbe Sittenstrenge dieser Männer dem Temperamente des Dichters keineswegs gemäß war. Wußte er doch, daß diese Figuren in der Geschichte als Muster hochherzigen Handelns fortleben! Hieraus erklärt es sich, daß ein italienischer Dichter vom Range Giosuè Carducci's Metastasio, den Verfasser der Dramen: „Catone in Utica“ und „Attilio Regolo“, auch als Patrioten feiert und beklagt, daß die Poesien desselben in unserem Jahrhundert in Vergessenheit gerathen.

Mag immerhin die von Pietro Metastasio gepflegte Kunstgattung unter anderem wegen ihrer nahen Verwandtschaft mit dem Melodrama uns heute fremdartig berühren, so werden doch die lyrischen Schönheiten in den Werken des Dichters allezeit Bewunderer finden. Die italienische Nation bekundete aber durch die am 12. April 1882 veranstaltete Centenarfeier, daß sie in Pietro Metastasio einen ihrer hervorragendsten Bühnendichter verehrt, der jedenfalls den Besten seiner Zeit genug gethan hat.





III.

Ugo Foscolo.

Paul Heyse, welchem das Verdienst gebührt, durch seine mustergültigen Uebertragungen italienischer Poesien den geistigen Verkehr zwischen Deutschland und Italien besonders gefördert zu haben, hat auch eine der eigenartigsten Dichtungen Ugo Foscolo's: „Dei Sepolcri“, „Von den Gräbern“, die jenseits der Alpen als das Formvollendetste in der Versifikation gilt, dem deutschen Publikum zugänglich gemacht.

Als Verfasser der „Ultime lettere d'Iacopo Ortis“ ist zwar Ugo Foscolo längst auch in Deutschland bekannt; unter zahlreichen litterarhistorischen Gemeinplätzen, die trotz ihrer Grundlosigkeit Cours haben, befindet sich aber auch derjenige, daß die „Ortis-Briefe“ lediglich eine Nachahmung der „Leiden des jungen Werthers“ seien. Deshalb darf man es willkommen heißen, daß Paul Heyse von neuem die Aufmerksamkeit auf einen Dichter hingelenkt hat,

dessen Werke, wie sie einen durchaus eigenartigen Geist wiederspiegeln, auf die Zeitgenossen Ugo Foscolo's den tiefsten, nachhaltigsten Einfluß ausgeübt und auch heute noch nichts von ihrer litterarischen Bedeutung eingebüßt haben. Gehörte doch der Dichter zu der kleinen, aber muthvollen Schaar Derjenigen, welche in der Zeit der tiefen Erniedrigung ihres Vaterlandes ihre besten Kräfte daran setzten, den gewissermaßen unter der Asche glimmenden Patriotismus zur hellen Flammengluth anzufachen.

Den „Ortis-Briefen" ist dieser Charakter besonders aufgeprägt, welcher also ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal bei der Vergleichung zwischen den in Betracht kommenden Dichtungen Foscolo's und Goethe's bildet. Stehen aber nach unserem Gefühle die „Leiden des jungen Werther's" künstlerisch gerade deshalb höher, weil sie jeder Tendenz entbehren, so ist andererseits die Wirkung der „Ortis-Briefe" vor Allem darauf zurückzuführen, daß ihr Verfasser den Gefühlen, von denen seine Landsleute beseelt waren, den ergreifendsten Ausdruck zu geben vermochte.

Wenn Jacopo d'Ortis, hinter dem sich der Dichter selbst verbirgt, nachdem er aus der Nähe der geliebten Teresa entflohen ist, in Ventimiglia die Alpen betrachtet, ruft er klagend aus: „Dies sind, o Italien, deine Grenzen! Aber dieselben werden täglich von allen Seiten durch die hartnäckige Habsucht der Nationen überschritten. Wo sind denn deine Söhne? Nichts mangelt dir, als die Kraft der Einheit. Dann würde ich mein unglückliches Leben ruhmreich für dich opfern: was vermag aber mein einzelner Arm und meine einzelne Stimme? Wo ist die frühere Furcht vor deinem Ruhme? Elende, gedenken wir täglich der

Freiheit und des Ruhms der Ahnen, welche, je heller sie selbst glänzen, desto mehr unsere verworfene Knechtschaft offenbaren. Während wir diese hehren Schatten anrufen, zertreten unsere Feinde die Gräber jener. Und vielleicht wird der Tag kommen, an welchem wir, unserer Habe, unseres Verstandes und unserer Stimme beraubt, den Haus-sclaven der Alten gleichen oder wie die armen Neger verkauft werden. Dann werden wir sehen, wie unsere Herren die Gräber öffnen und die Asche jener Großen ausgraben und in alle Winde zerstreuen, um selbst die bloße Erinnerung zu vernichten; denn heute dient unsere Vergangenheit nur als Anlaß für unseren Uebermuth, nicht aber, um uns aus der alten Lethargie zu erwecken. So rufe ich aus, wenn der Name Italiens meine Brust vor Stolz schwellen läßt, und ich vergeblich suche, während ich mich nach allen Seiten wende und mein Vaterland nicht mehr finde."

Sind dies nicht dieselben Klagen, die später in den flammensprühenden Versen Leopardi's, insbesondere in den Gesängen: „All'Italia!“ und „Sopra il monumento di Dante“ von Neuem ertönten und in den Herzen aller Italiener den lebhaftesten Widerhall finden mußten, bis endlich Italien, von der Fremdherrschaft befreit, in unseren Tagen seine Einheit errungen hat! Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, erscheinen die „Ortis-Briefe“ in einer ganz anderen Beleuchtung; schon an dieser Stelle darf aber darauf hingewiesen werden, daß Ugo Foscolo selbst in einem am 29. September 1808 an J. S. Bartholdy, den Verfasser des Werkes: „Das heutige Griechenland und die Jonische Republik“, gerichteten Schreiben in glaubwürdiger Weise versichert, die Dichtung Goethe's in einer italienischen

Uebersetzung erst kennen gelernt zu haben, als er bereits „den letzten Blick“ auf sein Manuskript der „Ortis-Briefe“ warf.

Wenn die Letzteren dann unter dem Einflusse der „Leiden des jungen Werther's“ einer Umwandlung unterzogen wurden, so erstreckt sich dieselbe weder auf den Inhalt, noch auf den Styl. Der italienische Dichter hatte nur die Ueberzeugung gewonnen, daß Goethe durch die Einführung eines Freundes, welchem Werther sein ganzes Herz eröffnet, eine strengere Einheit in seinem Werke erzielt und die Aufmerksamkeit des Lesers ausschließlich auf die Leidenschaft des Helden hinlenkt. Diese künstlerische Idee glaubte nun Foscolo, ohne sich eines Plagiats schuldig zu machen, benutzen zu können, und er erfand als Gegenstück zu dem Wilhelm der deutschen Dichtung seinen Lorenzo, die einzige, nicht der Wirklichkeit entlehnte Figur seines Werkes. Man begreift daher, daß die Aehnlichkeit der äußeren Form zahlreiche Litteraturhistoriker verleiten konnte, auch im Uebrigen einen directen Zusammenhang zwischen den „Ortis-Briefen“ und den „Leiden des jungen Werther's“ anzunehmen. In dem oben erwähnten Schreiben an Bartholdy führt Ugo Foscolo aber seine Sache so siegreich durch, daß jeder Zweifel an der Selbstständigkeit seiner Dichtung ausgeschlossen erscheint.

Ugo Foscolo wurde am 26. Januar 1779 auf der damals unter venezianischer Herrschaft stehenden Jonischen Insel Zante geboren. Nachdem er frühzeitig den Vater verloren hatte, begab er sich mit seiner Mutter, unter deren

sorgfältiger Leitung er seine erste Erziehung genoß, nach Venedig. In einem Schreiben, welches der Dichter in den letzten Jahren seines Lebens, während seines Aufenthaltes in England, verfaßt hat, giebt er eine knappe autobiographische Skizze, die hier eine Stelle finden mag.

In dem anscheinend an den damaligen englischen Minister des Auswärtigen gerichteten Schreiben — ich entnehme dasselbe dem in der Gesammtausgabe der Werke Foscolo's (Firenze, Le Monnier) enthaltenen dritten Bande des „Epistolario“ — heißt es: „Da sowohl die Jonischen Inseln, als auch die Familie seines Vaters Venedig angehörten, ist der Unterzeichnete nach dem Sturze jener Republik als ein Venezianer angesehen worden. Im Jahre 1798 berief er sich auf eine Klausel des Friedensvertrages von Campo Formio, durch welche den lombardischen Unterthanen das Recht gewährt wurde, sich in Venezien unter der österreichischen Regierung niederzulassen, und den Venezianern, nach der Lombardei unter die Herrschaft der neuen Republik zu gehen. Nach jener Zeit diente der Unterzeichnete in der italienischen Armee gegen Oesterreich, und er zog sich nach Genua zurück, als ganz Ober-Italien im Jahre 1799 von den Oesterreichern und Russen besetzt wurde. Er begab sich mit der Armee wieder nach Mailand und wurde, als er sich später weigerte, einen von Bonaparte auferlegten Eid zu leisten, der Regierung verdächtig, so daß er im Jahre 1811 aus dem Königreiche Italien in's Exil nach Florenz geschickt wurde, welche Stadt damals vom französischen Kaiserreiche abhängig war. Als die Oesterreicher im Jahre 1813 das Königreich Italien bedrohten, kehrte der Unterzeichnete zur Armee zurück. Und kaum hatten dieselben

militärischen Besitz von Mailand ergriffen, als er der provisorischen Regierung sein Entlassungsgesuch übersandte, welches jedoch nicht angenommen wurde. Zu derselben Zeit wurde von dieser Regierung mit Entschiedenheit ein Treueeid von ihm verlangt. Da jedoch von dem damals in Wien tagenden Kongresse noch nicht entschieden war, ob Mailand und Venedig oder die Jonischen Inseln dem Kaiser von Oesterreich gehören sollten, erachtete der Unterzeichnete die österreichischen Generale in keiner Weise für berechtigt, einen Treueeid von ihm zu fordern, und er flüchtete nach der Schweiz. Als er dann als Jonier einen englischen Paß erhalten hatte, begab er sich nach England, wo er seit dem Jahre 1816 lebt."

Ugo Foscolo bekundet schließlich in dem Schreiben, das weder eine Adresse noch ein Datum trägt, seine Absicht, nach den Jonischen Inseln überzusiedeln, und er bittet die englische Regierung zu diesem Zwecke um einen Paß, indem er zugleich das Recht in Anspruch nimmt, sich aus seiner Heimath nach Griechenland zu begeben, „sei es als Reisender, sei es als Soldat für die Freiheit Griechenlands."

Dieser Plan gelangte jedoch ebenso wenig zur Ausführung, wie der Dichter sein geliebtes Italien, an dem er mit allen Fasern seines Herzens hing, je wiedergesehen hat. Er starb am 14. September 1827 zu London im Alter von achtundvierzig Jahren. Wenn Alfred von Reumont in seinem vortrefflichen Buche: „Die Gräfin von Albany" den mit der letzteren innig befreundeten Dichter im Alter von neunundvierzig Jahren sterben läßt, so erklärt sich dieser Widerspruch wohl daraus, daß Ugo Foscolo nach seinem im Archive der Accademia Labronica zu Livorno aufbe-

wahrten Taufscheine am 26. Januar 1778 geboren ist. Dieses Datum ist jedoch nach dem venezianischen Styl bestimmt und mit dem 26. Januar 1779 unserer Zeitrechnung identisch.

Die letzten Jahre des Dichters waren reich an Widerwärtigkeiten aller Art. Wie Carlo Goldoni beim Verlassen seiner italienischen Heimath seine beste Kraft einbüßte und in Paris, nachdem er noch die Komödie „Le bourru bienfaisant“ in französischer Sprache gedichtet hatte, Jahrzehnte hindurch nur von seinem früheren Ruhme zehrte, so versiegte auch die reiche Begabung Ugo Foscolo's auf ausländischem Boden immer mehr. Liest man in dem „Epistolario“ die Briefe, welche der Dichter aus England an seine italienischen Freunde und Verwandten richtete, so wird man von tiefem Mitgefühle für denselben ergriffen. „Wenn die Welt," schreibt Foscolo am 26. Juni 1821 aus London an seine Schwester, „alle die Bedürfnisse sähe, zu denen mich das Schicksal, seitdem ich Italien verließ, verurtheilt hat und verurtheilt; wenn Diejenigen, die mich für reich und glücklich halten, wüßten, wie ich oftmals nicht für meinen täglichen Unterhalt zu sorgen vermag — wie ich mir ganze Tage hindurch das Hirn zermartere, um, gleich einem Handwerker, mit meiner Feder zu arbeiten, und Nächte hindurch wache und seufze, indem ich an meinen gegenwärtigen Zustand, sowie an das Alter und die Krankheit denke, die immer näher heranrücken und mich elend, aller Hülfsmittel entblößt, an Körper und Geist geschwächt und zum Studium, wie zur Arbeit unfähig finden werden — und wie ich zu gleicher Zeit nicht schlafen kann, weil ich an dich und an die unglückliche Lage denke, für welche du bestimmt bist, ohne daß ich dir, wie ich wollte und auch müßte, zu helfen

vermag — o, wie sehr würden dann die Freunde, welche jetzt mein vermeintliches Glück preisen, wie bald würden die Feinde, die Miene machen, mich zu beneiden, enttäuscht werden!"

Und dennoch war es kein verfehltes, sondern ein reich mit Früchten gesegnetes Leben, welches der Dichter, fern von der Heimath, in so trauriger Weise abschloß. Hätte Ugo Foscolo selbst nur die „Ortis-Briefe" geschrieben, so wäre seinem Namen in der Weltlitteratur doch die Unvergänglichkeit gesichert. In den Poesien: „Dei Sepolcri" und „Le Grazie" schuf er dann Meisterwerke von künstlerisch vollendeter Form, die an die besten klassischen Muster erinnern und dadurch einen noch höheren Werth erhalten, daß in ihnen eine Fülle origineller Gedanken ausgeprägt ist. Freilich läßt er sich zuweilen verleiten, von dem mythologischen Apparate, den er in vollem Maße beherrscht, einen allzu ausgiebigen Gebrauch zu machen, und er wird nicht selten unklar: ein Mangel, der nicht blos den Dichtungen, sondern auch dem Character Ugo Foscolo's eignet und wesentlich zur Trübung seiner Lebensverhältnisse beigetragen hat.

Mag diese Unklarheit immerhin eine Folge der persönlichen und politischen Verhältnisse sein, unter deren Herrschaft der Dichter stand, so erleiden seine Werke doch dadurch eine starke Einbuße, während „sein Characterbild, von der Parteien Gunst und Haß verwirrt, in der Geschichte schwankt". Wie die Einen nach dem Beispiele Mazzini's ihn zum Märtyrer seines geknechteten Vaterlandes machen wollen, unterschätzen die Andern den Einfluß, welchen die jähen politischen Wechselfälle auf das erregbare Gemüth

Ugo Foscolo's ausübten. Hatte derselbe zunächst Napoleon Bonaparte als den Befreier Italiens begrüßt und seinen Gefühlen in der Ode: „Bonaparte Liberatore“ Ausdruck gegeben, so mußte ihn der Abschluß des Friedens von Campo Formio, durch welchen die Republik Venedig ihrer Unabhängigkeit beraubt wurde, doch bald belehren, wie entfernt die Wirklichkeit von dem erträumten Ideale läge.



Ugo Foscolo hatte kurz vor dem Abschlusse des Friedens von Campo Formio in Padua seine Studien beendet; er hatte seine erste Tragödie „Tieste“ gedichtet, die er am 22. April 1797 dem „Tragico dell' Italia“, Vittorio Alfieri, übersandte, sowie den ersten Entwurf der „Ortis-Briefe“ niedergeschrieben. Dieser Entwurf, unter dem Eindrucke verfaßt, welchen der Selbstmord eines Paduaner Studenten, Jacopo Ortis aus Friaul, auf den Dichter gemacht hatte, enthielt allerdings im Wesentlichen nur Betrachtungen über den Selbstmord, welche zum Theil der Lektüre des Tacitus entsprangen. Als Ugo Foscolo dann nach dem Frieden von Campo Formio sich nach Toskana begab, lernte er daselbst Isabella Roncioni kennen, das Urbild der Teresa der „Ortis-Briefe“. Letztere erhielten nun eine Erweiterung, indem der Verfasser die Liebesepisode hinein verwebte, die zwischen ihm und Isabella Roncioni sich abspielte und später durch die Vermählung seiner Angebeteten mit dem Marchese Bartolommei zum Abschlusse gelangte.

Das „Epistolario“ enthält einen Brief, welcher, im Jahre 1799 geschrieben, beredtes Zeugniß für den Schmerz

und die Verzweiflung des Dichters ablegt. „Meine Pflicht,“ schreibt er an Isabella Roncioni, „meine Ehre und vor allem mein Schicksal befehlen mir, abzureisen. Ich werde vielleicht zurückkehren; falls die Leiden und der Tod mich nicht für immer von diesem heiligen Boden entfernen, werde ich dann wieder die Luft athmen, welche Du athmest, und meine Gebeine dem Lande anvertrauen, wo Du geboren bist. Ich hatte mir vorgenommen, Dir nicht mehr zu schreiben und Dich nicht mehr zu sehen. Aber .... Ich werde Dich nicht wiedersehen, nein. Dulde nur diese letzten zwei Zeilen, welche ich mit den heißesten Thränen benetze. Lasse mich für alle Zeiten und an jedem Orte Dein Bild besitzen. Wenn ein Gefühl der Freundschaft und des Mitleids in Dir für mich Unglücklichen spricht .... so verweigere mir nicht den Gefallen, der alle meine Schmerzen aufwiegen würde. Jener glückliche Jüngling, der Dich liebt, wird es Dir selbst gestatten .... Wenn ich sterbe, will ich Dir dann meine letzten Blicke zuwenden, meinen letzten Seufzer an Dich richten und Dich mit mir in's Grab nehmen, mit mir .. indem ich Dein Bild auf meiner Brust trage .... —“

In Florenz gestaltete sich andererseits durch die großartige Vergangenheit, durch die reizvolle Umgebung der Stadt die Phantasie des Dichters schöpferischer, und man kann in seinen Werken leicht den Spuren nachgehen, welche auf den Aufenthalt in der Vaterstadt Dante's und Machiavelli's zurückweisen. Wie in den „Ortis-Briefen“ gedenkt Ugo Foscolo auch in der Dichtung „Dei Sepolcri“ der großen Männer, welche in der Kirche Santa Croce zu Florenz, dem Pantheon Italiens, ihre letzte Ruhestätte

gefunden haben. „In der Nähe dieser Marmorbilder," schreibt Ortis an seinen Freund Lorenzo, „glaubte ich von neuem in jenen glühenden Jahren meiner Vergangenheit zu leben, in denen ich über den Schriften der großen Männer meine Nächte zubrachte und mittelst der Einbildungskraft mir den Beifall der zukünftigen Geschlechter vorgaukelte. Doch dies sind jetzt zu hohe Dinge für mich — und vielleicht Thorheiten. Mein Geist ist verblendet, die Glieder wanken, und mein Herz ist bis auf den Grund zerstört."

Dies war auch die Gemüthsstimmung, in welcher Ugo Foscolo im Jahre 1799 aus Florenz schied, um sich nach Mailand zu begeben und in den Dienst der cisalpinischen Republik zu treten. Er fand in der italienischen Armee Aufnahme, betheiligte sich an verschiedenen Kämpfen und versuchte zugleich, in der cisalpinischen Republik eine politische Rolle zu spielen. Der neuen Auflage seiner Ode: „Bonaparte Liberatore" schickte er einen Brief voraus, in welchem er den General aufforderte, der von ihm geschaffenen Republik die Freiheit, sowie Europa den Frieden wieder zu geben, damit die Nachwelt jenen Vertrag von Campo Formio vergäße, durch welchen Venedig verkauft, das Mißtrauen der Nationen erregt und die Würde Bonaparte's geschmälert wurde. Noch entschiedener betonte Foscolo seine Ansichten, als im Jahre 1802 die cisalpinische Republik in eine italienische umgewandelt wurde, an deren Spitze Napoleon Bonaparte als Präsident trat.

In beredten Worten schilderte damals der Dichter die Noth seines Vaterlandes, welches durch die vom Directorium aufgezwungene Verfassung in Verfall gerathen sei. In

dieser an den Präsidenten gerichteten Ansprache, die jedoch nicht, wie oft angenommen wird, auf den Lyoner Comitien gehalten wurde, heißt es unter anderem: „Soll das cisalpinische Volk einst ausrufen: Weshalb, statt uns zu sturmbewegter, vergänglicher Freiheit zu erwecken, hast du uns nicht im Schlummer unserer alten Knechtschaft gelassen?" Fügt man nun diese patriotischen Aufwallungen, den tiefen Schmerz über den Verlust der Geliebten, die durch den freiwilligen Tod des Jacopo Ortis hervorgerufenen Betrachtungen über den Selbstmord, sowie die auf der Reise durch Toskana und Ober-Italien gewonnenen Anschauungen zusammen, so sind die Elemente gegeben, aus denen der epochemachende Roman Ugo Foscolo's besteht, während der Einfluß Goethe's, wie bereits hervorgehoben wurde, sich nur in der äußeren Form kundgiebt.

Im Jahre 1802 übersendet der Dichter die „Ortis-Briefe" „dem ersten Italiener" („Al Primo Italiano"), Vittorio Alfieri, sein kleines Buch als die Frucht von drei Jahren des Unglücks und des Exils bezeichnend. Als Ugo Foscolo dann in den Jahren 1804 und 1805 mit einem Theile der unter französischer Botmäßigkeit stehenden italienischen Armee durch das nördliche Frankreich und Flandern zog, mußte sein patriotischer Groll gegen Napoleon Bonaparte, der alle von den Italienern auf ihn gesetzten Hoffnungen täuschte, mit jedem Tage wachsen. Auch jetzt wieder suchte der Dichter Trost bei der Poesie, indem er seine Schmerzen in den schwermüthigen Versen des seinem Freunde Ippolito Pindemonte gewidmeten „Carme dei Sepolcri" austönen ließ.

Dieses im Jahr 1807 zuerst veröffentlichte Gedicht

athmet nicht blos in der Form, sondern auch im Inhalte den edelsten, klassischen Geist, mit dem sich Ugo Foscolo durch eifriges Studium der vorzüglichsten griechischen und römischen Schriftsteller in vollem Maße vertraut gemacht hatte. Wie in den „Ortis-Briefen" ist auch in dem „Carme dei Sepolcri" die Tendenz darauf gerichtet, den Patriotismus der Italiener zu mannhafter That zu erwecken.

„Zu Edlem spornen an der Tapfern Gräber
Ein tapfres Herz, o Pindemonte; schön
Und herrlich machen sie dem Wanderer
Die Erde, die sie birgt . . ."

In diesen Worten hat der Dichter am knappsten die seinem „Carme dei Sepolcri" zu Grunde gelegte Idee ausgeprägt, indem er noch auf das Beispiel der in Santa Croce zu Florenz ruhenden großen Männer Italiens hinweist. Auch Vittorio Alfieri, dem Ugo Foscolo bereits in den „Ortis-Briefen" seine Huldigung dargebracht hatte, war inzwischen, am 8. October 1803, aus dem Leben geschieden und neben Machiavelli und Michel Angelo bestattet worden, so daß er in dem „Gedichte von den Gräbern" gleichfalls seinen Landsleuten als leuchtendes Vorbild dargestellt wird.

Von dem italienischen Boden geleitet uns der Dichter nach den Gefilden von Marathon zu dem Grabe der Athener, die dort im Kampfe wider die Perser fielen; er gedenkt ferner der Sage, nach welcher der dem Odysseus durch ungerechten Spruch zuerkannte Schild des Achilles dem schiffbrüchigen Laertiaden wieder geraubt und dem Grabe des Ajax zugeführt wurde; denn „dem Großgesinnten gönnt

ihr gerechtes Ruhmestheil der Tod", und der Götter Huld sichert, wie die trojanischen Helden beweisen, einem stolzen Namen selbst im Unglück die Unsterblichkeit. So schließt das Gedicht Ugo Foscolo's mit den Versen:

„Dann wird man, Hektor, dich mit Thränen ehren,
Wo Blut, für's Vaterland vergossen, heilig
Noch gilt und werth der Thränen, und so lange
Die Sonne niederblickt auf Menschenleid."

Seltsam erscheint, daß Ugo Foscolo, über dessen Poesien ein Hauch der Melancholie ausgebreitet ist, während seines Aufenthaltes in Nord-Frankreich auch an einer Uebersetzung von Lorenz Sterne's: „Empfindsame Reise" emsig arbeitete. Sind doch der englische und der italienische Dichter wenig kongeniale Naturen. Ugo Foscolo vermag an den Dingen zumeist nur die düstere Seite wahrzunehmen, ihm erscheinen die Thränen des Mitleids, welche der englische Humorist vergießt, als das Hauptsächliche; denn „jede Thräne lehrt", wie der italienische Uebersetzer in der Vorrede hervorhebt, „die Sterblichen eine Wahrheit".

Eine Wahlverwandtschaft besteht zwischen den beiden Dichtern nur insofern, als ihre Schriften, wohl nicht ganz ohne Absicht, in einer Art Halbdunkel gehalten sind, wodurch das Verständniß einigermaßen erschwert wird. So schickt Didimo Chierico — unter diesem Pseudonym veröffentlicht Ugo Foscolo seine Uebersetzung der „Empfindsamen Reise" — der Vorrede noch eine von ihm selbst verfaßte „Notiz über Didimo Chierico" voraus, die sich eben so sehr durch geistvolle Betrachtungen über italienische Litteratur auszeichnet, wie sie an zahlreichen Stellen verschiedene Deutungen zuläßt.

Erwähnt zu werden verdient noch, daß Foscolo seiner Uebersetzung eine Reihe orientirender Noten hinzugefügt, sowie unter anderem auch dadurch ein gewisses Localcolorit gegeben hat, daß er das bekannte Fragment, in welchem ein Notar im Begriffe steht, das seltsame Lebensschicksal eines französischen Edelmannes niederzuschreiben, in antiquirter Sprache übersetzt, gerade wie das von Sterne in modernes Englisch übertragene Original im Stile Rabelais' verfaßt war. Der englische Humorist hat in diesem Fragmente das Interesse des Lesers bis zum Aeußersten zu erregen verstanden, und sein Effect besteht darin, daß er die Erzählung gerade im Augenblicke der höchsten Spannung jäh abbricht. Durch die feierliche Form, in welche Ugo Foscolo, einem Hinweise Sterne's folgend, das seltsame Fragment kleidet, wird nun der Contrast nach unserem Gefühle noch wirksamer, so daß der Uebersetzer hier in der That einer genialen Eingebung gefolgt ist.

Als Ugo Foscolo im Jahre 1805 nach Italien zurückkehrte, nahm er zunächst seinen Aufenthalt in Mailand, bis ihm im Jahre 1808 der Lehrstuhl der Beredtsamkeit an der Universität Pavia übertragen wurde. Eine Reihe litterarischer Arbeiten bezeichnete die Lehrthätigkeit des Dichters, der zugleich den Plan seiner zweiten Tragödie „Ajace" in sich reifen ließ. Sobald die letztere aber zur Aufführung gelangte, wurden darin so zahlreiche Anspielungen auf Napoleon gefunden, daß Ugo Foscolo, der inzwischen auch seinen Lehrstuhl wieder eingebüßt hatte, genöthigt war, die

Lombardei zu verlassen und sein Glück in Florenz zu versuchen. Hier machte er die Bekanntschaft der Gräfin von Albany, der Herzensfreundin Vittorio Alfieri's, in deren Hause er die mannigfachsten poetischen Anregungen erhielt. In dem Kreise anmuthiger Frauengestalten, welche die Gräfin von Albany um sich versammelte, begegnete der Verfasser der „Ortis-Briefe" auch seiner Jugendgeliebten wieder, der Marchesa Isabella Bartolommei, die er dann nochmals in dem Gedichte „Le Grazie" verherrlichte. Freilich mußte dieselbe nunmehr die Ehre, von Ugo Foscolo besungen zu werden, mit zwei anderen Vertreterinnen der Anmuth theilen, wenn anders der Dichter nicht aller klassischen Mythologie widersprechen wollte.

Wie in dem „Carme dei Sepolcri" wechselt auch in dem Gedichte: „Die Grazien" der Schauplatz, so daß wir bald nach den Gestaden Griechenlands, bald auf die Florenz umsäumende Hügelkette, bald zu den spiegelhellen Seen Ober-Italiens entführt werden. Leider ist diese von klassischem Hauche durchwehte Dichtung, deren erster Gesang unter anderem einen begeisterten Lobhymnus auf die Heimathsinsel des Dichters „Zacinto" enthält, unvollendet geblieben. Während derselbe aber die Grazien feiert, kann er doch nicht umhin, seinen patriotischen Beklemmungen Ausdruck zu geben, zu denen die sein Vaterland schwer bedrückenden Kriegsnöthe Anlaß bieten. „O Italien," ruft er klagend aus, „möchte ich Diejenigen wenigstens nicht sehen, welche unbeerdigt auf deinen Gefilden zerstreut liegen."

Im zweiten Gesange geleitet uns Ugo Foscolo zunächst nach dem Hügel von Bellosguardo, woselbst er während

seines Aufenthaltes in Florenz dasselbe Landhaus bewohnte, von dem aus Galilei einst den Lauf der Gestirne beobachtet hatte. Die begeisterte Naturschilderung, welche der Dichter von der Umgebung der Hauptstadt Toskana's entwirft, bekundet deutlich, wie er daselbst noch glückliche Tage zugebracht hat, vielleicht die letzten seines Lebens. Sein unruhiges Temperament ließ ihn jedoch nicht lange in Toskana verweilen. „Ich muß auf alle Fälle abreisen," schreibt er der Gräfin von Albany am 15. Juli 1813, „weil man nicht Kosmopolit sein kann; und wer sich andererseits nicht Bürger eines bestimmten Landes zu nennen vermag, hat gegenwärtig in jedem Winkel Europa's einen schwierigen Stand." Wenige Tage darauf kehrte er nach Mailand zurück, ohne, wie er gehofft hatte, das Gedicht „Die Grazien" vollenden zu können. Dagegen hatte er seine Tragödie „Ricciarda" zum Abschlusse gebracht, die am 17. September 1813 in Bologna mit zweifelhaftem Erfolge zur ersten Aufführung gelangte. Die poetische Begabung des Dichters lag eben auf einem anderen Gebiete, als dem tragischen. Während er sich rühmen durfte, in den Gesängen „Dei Sepolcri" und „Le Grazie" lyrische und epische Poesie zu einer neuen Kunstgattung verschmolzen zu haben, versagte seine Muße jedes Mal, wenn es galt, den Dolch Melpomene's zu zücken.

In Mailand wurde Ugo Foscolo bald wieder von der Sehnsucht nach Toskana und nach dem Kreise der Freundinnen verzehrt, deren Mittelpunkt die Gräfin von Albany bildete. Im September 1813 kehrte er nach Florenz zurück, aber er vermochte es nur wenige Wochen jenseit der Apenninen auszuhalten; drängten doch die politischen Ereignisse zur Katastrophe, und er hielt es, wie er am 19. October 1813

an den Grafen Giambattista Giovio schreibt, für geboten, „mit seinem Vaterlande zu fallen und in Gemeinschaft mit allen seinen Mitbürgern zu Grunde zu gehen".

Wenige Wochen vorher, am 28. September 1813, hatte er demselben Freunde geschrieben: „Wer Ehrfurcht für die Ahnen und liebevolle Fürsorge für die Nachkommen hegt, wird wenigstens die gute Absicht meiner langen Bemühungen loben: und dieses Lob wiegt mir den Tadel auf, der durch klägliche, sich selbst verzehrende, kleinliche Leidenschaften veranlaßt wird. So habe ich, um die gegenwärtige Litteratur unseren Enkeln so makellos, als möglich, zu hinterlassen, mich vielleicht thörichter Weise in das mare magnum des Betruges und der Charlatanerie versenkt, gegenüber meinen Schulmeistern, die mit ihren Büchern Handel treiben, sowie an Geist, Herz und Ehre verkommen sind. Wenn aber dereinst das wahre Italien kommt, so werde ich einen mitleidigen Richter finden."

Als die Oesterreicher im Mai 1814 in Mailand einrückten, befand sich Ugo Foscolo zu Bologna in militärischer Stellung. In dieser verblieb er auch eine Zeit lang, bis die neue Regierung einen Treueeid von ihm verlangte. Der Dichter glaubte denselben nicht leisten zu können und flüchtete aus Mailand, wo er sich während der letzten Monate aufgehalten hatte, heimlich nach der Schweiz. Es war ihm nicht beschieden, sein Vaterland wiederzusehen. Rührend und ergreifend ist der Brief, in welchem er am 31. März 1815 von seiner Familie Abschied nimmt. „Meine Ehre und mein Gewissen," schreibt er unter anderem, „verbieten mir, einen Eid zu leisten, welchen die gegenwärtige Regierung verlangt, um mich zum Dienste in der Miliz zu verpflichten, für welche

meine Beschäftigung, mein Alter und meine Interessen mir allen Beruf benommen haben. Ueberdies würde ich meinen bisher unbefleckten Character verrathen, wollte ich Dinge beschwören, die ich nicht halten kann, und mich an irgendwelche Regierung verkaufen."

Es waren trübe Jahre, welche den Dichter der „Ortis-Briefe" im selbstgewählten Exile erwarteten. Freilich schuf er in dieser Zeit noch werthvolle litterarhistorische Arbeiten, wie den „Discorso sul testo della Commedia di Dante". Aus allen Briefen aber, welche Ugo Foscolo während seines langjährigen Aufenthaltes im Auslande, insbesondere in England, an die italienischen Freunde schrieb, tönt immer die Klage um das verlorene Vaterland wieder.

So ist es denn nicht zufällig, wenn gerade der große Florentiner auf den Dichter der „Ortis-Briefe" in dessen letzten Lebensjahren eine besondere Anziehungskraft ausübte. In Dante verehrte Ugo Foscolo, wie er in der Vorrede des erwähnten „Discorso" hervorhebt, nicht blos sein Vorbild in der Sprache und Poesie, sondern auch in der Vaterlandsliebe und in der Standhaftigkeit, mit welcher er das Exil ertragen muß. Wie der Dichter der „Divina Commedia" ist auch Ugo Foscolo in der Verbannung gestorben. Das geeinigte Italien aber trug eine Ehrenschuld an den Dichter ab, indem es dessen sterbliche Ueberreste von dem Friedhofe von Chiswick bei London auf vaterländischen Boden überführen ließ und in Santa Croce zu Florenz bestattete. Dort ruht er in der Nähe der Männer, an deren Denkmälern er oft in andächtiger Bewunderung geweilt, und deren Werke ihn selbst zu unsterblichen Poesien begeistert hatten.





IV.

Giovan Battista Niccolini.

In der Florentiner Kirche Santa Croce, dem Ruhmestempel Italiens, fand am 20. September 1883, dem Gedenktage des Einzuges der Italiener in Rom und zugleich dem Todestage des italienischen Tragödiendichters Giovan Battista Niccolini, die Enthüllung des demselben geweihten Denkmals statt. Ist es auch nur ein Spiel des Zufalls, daß die beiden Gedenktage zusammentreffen, so dürfen die Italiener doch mit Fug darauf hinweisen, daß Giovan Battista Niccolini, der Dichter des „Arnaldo da Brescia", von der Schaubühne herab die Einheit Italiens auf's unablässigste gefordert und in gewissem Sinne vorbereitet hat, so daß die vom Dichter ausgestreute Saat längst herangereift war, als die Truppen Victor Emanuel's II. durch die Bresche der Porta Pia in die ewige Stadt einzogen. Dieselben Gefühle, welche das, wie alljährlich, am 20. Septem-

ber 1883 im Pantheon zu Rom am Grabe Victor Emanuel's versammelte Volk beseelten, führten auch die Florentiner, sowie zahlreiche Deputationen aus ganz Italien zum Grabmale ihres ausgezeichneten Dichters.

Freilich ist Giovan Battista Niccolini bereits seit dem 21. September 1861 in Santa Croce bestattet; eine einfache in den Fußboden eingelassene Gedenktafel mit dem Namen des Dichters verkündete ~~aber nur~~ Jahrzehnte hindurch dessen Ruhestätte. Er war im rechten Seitenschiffe in der Nähe von Ugo Foscolo bestattet, während sich gleichfalls unweit das Grabdenkmal Vittorio Alfieri's und dasjenige Niccolò Machiavelli's mit der Inschrift: „Tanto nomini nullum par elogium" erheben. Das Monument, welches dem Dichter des „Arnaldo da Brescia" errichtet worden ist, befindet sich im Mittelschiffe unmittelbar an der Hauptthür der Kirche; zugleich sind die sterblichen Ueberreste Niccolini's mehr in die Nachbarschaft von Galileo Galilei und Michel Angelo gerückt, von denen dieser vorn im rechten Seitenschiffe, jener an der gegenüberliegenden Stelle des linken Seitenschiffes ruht.

Niemand hat den tiefen Eindruck, welchen wir beim Besuche der Kirche Santa Croce empfangen, so ergreifend zu schildern vermocht, wie Byron, wenn es im Canto IV. von „Childe Harold's Pilgrimage" heißt:

„— here repose
Angelo's, Alfieri's bones, and his,
The starry Galileo with his woes;
Here Machiavelli's earth return'd to whence it rose."
„Der Sternen-Galilei und sein Gram;
Hier kehrt auch Machiavell zum Staub, woher er kam."

Daß Giovan Battista Niccolini, welcher dem Papstthume die beißendsten Epigramme anheftete, an geweihtem Orte in der Nähe Galilei's, des von der römischen Hierarchie unerbittlich verfolgten Märtyrers der Wissenschaft, seine letzte Ruhestätte gefunden hat, ist eine Ironie, welche in der Weltgeschichte so häufig vorkommt. Es empfiehlt sich aber, ein Lebensbild des Mannes zu entwerfen, der neben Vittorio Alfieri als der hervorragendste italienische Tragödiendichter unseres Jahrhunderts gilt.

Ueber das Geburtsjahr Giovan Battista Niccolini's herrscht unter den Litteraturhistorikern Meinungsverschiedenheit; einige bezeichnen 1782, andere 1784 oder 1785 als dieses Jahr. Nach dem von Vannucci in den „Ricordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini" (Firenze, Le Monnier) angeführten Taufscheine des Dichters kann es jedoch keinem Zweifel mehr unterliegen, daß er am 29. October 1782 im Bade San Giuliano bei Pisa geboren ist. Sein Vater, Ippolito Niccolini, gehörte ebenso, wie seine Mutter, Settimia da Filicaia, einem alten Florentiner Patriziergeschlechte an, das allerdings weniger mit Glücksgütern gesegnet war, als zahlreiche Ahnen aufwies, so daß die Familie nach dem Tode des Vaters mit harten Bedrängnissen ringen mußte.

Mit ausgezeichneten Eigenschaften des Characters und des Geistes ausgestattet, wußte die Mutter Giovan Battista's in diesem schon frühzeitig patriotischen Sinn und die Liebe für die Poesie zu pflegen. Stammte sie doch selbst von jenem Vincenzo da Filicaia ab, der in dem berühmten Sonett „Italia, o Italia" das Unglück des von den Fremden unterjochten Vaterlandes beklagt und seinen Landsleuten

den Spiegel ihres Verfalls vorgehalten hatte. Ist es aber von hohem Werthe, den Spuren nachzugehen, welche auf die geistige Entwickelung eines ausgezeichneten Dichters hindeuten, so muß die Unterweisung, welche Niccolini durch seine Mutter erhielt, sehr wesentlich erscheinen.

Mit treuer Anhänglichkeit bewahrte denn auch der Dichter den von Filicaia selbst niedergeschriebenen ersten Entwurf des erwähnten Sonetts, das heute noch in Italien als Muster patriotischer Poesie angesehen wird. Es kann daher nicht überraschen, daß Niccolini bereits in jungen Jahren Proben einer unleugbaren poetischen Begabung ablegte, und es ist für sein hohes Streben bezeichnend, daß eine seiner ersten Dichtungen den „Gräbern der großen Italiener in Santa Croce" gewidmet war. Als er diese Terzinen schrieb, ahnte er sicherlich nicht, daß es ihm selbst einst beschieden sein würde, in die Gemeinschaft der „grandi Italiani di Santa Croce" aufgenommen zu werden.

In Pisa studirte Niccolini die Rechtswissenschaft; die politische Umgestaltung, welche Toskana in Folge der französischen Revolution erfahren hatte, veranlaßte aber den Dichter, an der politischen Bewegung theilzunehmen. Als die Anhänger des alten Systems die neuen Einrichtungen wieder beseitigen wollten, wurde Niccolini im April 1799 von der Studentenschaft Pisa's in die Deputation gewählt, welche von der Behörde Waffen fordern und für die thatkräftige Unterstützung von Seiten der Studenten Bürgschaft leisten sollte.

Neben der Politik nahm die Litteratur das Interesse des Dichters in Anspruch, was jedoch nicht verhinderte, daß er im Jahre 1802 als Doktor der Rechte nach Florenz

zurückkehren konnte, wo er demnächst eine Anstellung im Archive und später als Professor der Geschichte und Mythologie an der Akademie der schönen Künste erhielt. In jene Zeit fällt auch das Freundschaftsbündniß Niccolini's mit Ugo Foscolo, der ihm bereits im Jahre 1803 einige seiner Poesien gewidmet hatte.

Leider sollte dieses Bündniß nicht ungetrübt bleiben; ein niemals auch nur um Haaresbreite von den als richtig erkannten Grundsätzen abweichender Character, konnte Niccolini es dem Dichter der „Letzten Briefe des Jacopo Ortis" nicht verzeihen, daß er anscheinend eine Annäherung an die fremden Unterdrücker versuchte. Allerdings haben spätere Untersuchungen Foscolo's Verhalten in einem anderen Lichte erscheinen lassen, so daß Niccolini zu seiner großen Genugthuung das strenge Urtheil über den Freund zurücknehmen konnte.

Wie die Oesterreicher, fanden auch die Franzosen, als sie sich die Herrschaft über Italien anmaßten, in Niccolini einen erbitterten Gegner, welcher mit schneidiger Satire darüber spottete, daß die Franzosen, nachdem sie Italien seiner Kunstschätze beraubt und dem Lande „aus Gnade" seine Sprache gelassen hatten, in Wirklichkeit jede freie Meinungsäußerung unterdrückten und jede Anspielung der Journale auf das fremde Joch streng ahndeten. In der politischen Tragödie „Nabucco" hat dann der Dichter in allegorischer Form die Katastrophe geschildert, von welcher Napoleon betroffen wurde; Niccolini unterläßt aber nicht, auf die welthistorische Bedeutung des Korsen hinzuweisen.

Ehe Niccolini ihren Stoff der italienischen Geschichte entlehnende Dichtungen auf die Schaubühne brachte, übte er sein Talent durch die Uebersetzung griechischer Tragödien; hatten doch die Trauerspiele des Aeschylus auf den italienischen Dichter von Anfang an eine große Anziehungskraft ausgeübt. So verdanken auch die selbstständigen Werke „Polissena", „Medea", „Edipo" ihre Entstehung dem Interesse, welches Niccolini für den griechischen Sagenkreis hegte. Den ersten großen Erfolg bezeichnete aber die Aufführung des Trauerspiels „Antonio Foscarini", durch welches der Ruhm des Dichters begründet wurde. Derselbe erwies hier zugleich seine große Begabung, die Geschichte zweier unglücklich Liebenden mit der Schilderung der Sitten und der politischen Zustände Venedigs in organischen Zusammenhang zu bringen. Wenn das Gemälde der in der Lagunenstadt geheimnißvoll, unerbittlich und grausam waltenden Inquisition den großen Hintergrund des Trauerspiels bildet, so war dessen moralischer Zweck, wie Vannucci betont: Enthusiasmus für die Ehre zu erwecken, welche dem Leben allein Werth verleihen kann. Dieses Ehrgefühl bildet denn auch die Richtschnur für alle Aeußerungen und Handlungen des Helden, der schließlich im Kampfe gegen die grausamen Einrichtungen seines Vaterlandes erliegen muß. Am 8. Februar 1827 gelangte „Antonio Foscarini" in Florenz zum ersten Male und demnächst in allen größeren Städten Italiens zur Darstellung.

Wie sehr die Tragödie aber auch durch ihre Charaktere und durch die Leidenschaften, von denen sie beseelt werden, die Zuschauer fortriß, verdankte Niccolini doch einen Theil seines großen Erfolges der ausgezeichneten Durchführung

der weiblichen Hauptrolle der Teresa. Maddalena Pelzet war die hervorragende Künstlerin, welche, mit dem Dichter durch ein inniges Freundschaftsverhältniß verbunden, dessen dramatische Gebilde am treuesten zu verkörpern wußte, so daß er ihr gelegentlich schreiben konnte: „Ich gedenke, neue Schlachten zu liefern, und Sie sind mein General."

Für den Biographen Niccolini's sind die Briefe, welche dieser an seine Freundin gerichtet hat, von unschätzbarem Werthe; dieselben spiegeln nicht blos das intime Leben ihres Verfassers deutlich wieder, sondern enthalten auch das künstlerische Glaubensbekenntniß des Dichters. Letzteres wird in einem für die Beurtheilung Niccolini's ungemein wichtigen Schreiben vom 28. November 1827 — Maddalena Pelzet spielte damals in Parma — wie folgt, zusammengefaßt: „Ich weiß, wie schwierig es ist, für die Italiener Tragödien zu schreiben. Entfernt man sich auch nur ein wenig von dem Conventionellen, das mit dem Namen Regeln bezeichnet wird, so wird man von den Klassikern angefallen; befolgt man aber diese Regeln, so hat man die Romantiker wider sich und erregt bei den Zuschauern Gähnen. Auch wird man dann Verkäufer von aufgewärmtem Kohl und Nachahmer Alfieri's genannt. Das gegenwärtige Jahrhundert verlangt nach meinem Dafürhalten eine Tragödie, welche von der englischen und von der französischen verschieden ist; wer wird aber so glücklich sein, diese Tragödie zu finden und die Gewohnheiten des Publikums zu besiegen, welches keine Trauerspiele jenseits derjenigen Alfieri's erblickt? Alle von dort gegen mich erhobenen Anschuldigungen rühren von den Vorurtheilen her, welche in Frankreich selbst, dem man sie verdankt, verspottet werden. Wollten Sie in Paris

von der Einheit des Ortes und bis zu einem gewissen Punkte auch von der Einheit der Zeit sprechen, so würden Ihnen Alle in's Gesicht lachen . . . Was den Vers betrifft, so glaube ich, daß die Harmonie desselben mit der Kraft in Uebereinstimmung gebracht werden kann: ich berufe mich auf das Beispiel Dante's, und wie ich mich immer von Alfieri's Styl ferngehalten habe, will ich mich auch in Zukunft stets noch mehr von diesem Style fernhalten, den ich, unter uns gesagt, fast immer für schlecht halte. Hinsichtlich dieses Punktes fangen alle Gelehrten Italiens bereits an, anderer Meinung, wie früher, zu werden: aber die Vorurtheile sind Kleider, welche, nachdem sie von den Herren abgelegt worden sind, dem gewöhnlichen Volke noch für lange Zeit dienen. Deshalb höre ich nicht auf, dafür zu halten, daß Alfieri ein großer Mann ist; aber der Aberglaube ist nicht einmal Gott gegenüber gut, geschweige denn gegenüber den Menschen."

Die von Niccolini in diesem Schreiben entwickelten Ansichten bieten viel Zutreffendes; wenn er jedoch die künstlerische Eigenart Vittorio Alfieri's bemängelt und zu einer Parallele zwischen ihm und dem Dichter des „Saul" und der „Mirra" herausfordert, so darf nicht in Abrede gestellt werden, daß der letztere uns für die seinen Tragödien unleugbar anhaftenden Härten der Sprache durch poetische Vorzüge entschädigt, die man in den Werken Niccolini's vergebens in demselben hohen Maße suchen würde.

Durch psychologische Vertiefung der Charaktere, durch ergreifende, dramatische Effecte übertrifft Vittorio Alfieri den Dichter des „Arnaldo da Brescia", während Niccolini andererseits das patriotische Gefühl rascher zum Enthusiasmus

anzufachen vermag und deshalb volksthümlicher geworden ist. Bezeichnend für den Dichter ist denn auch die Wahl der Stoffe: „Giovanni da Procida", „Lodovico Sforza", „Filippo Strozzi", „Arnaldo da Brescia" — alle diese Trauerspiele legen ebenso, wie „Antonio Foscarini", Zeugniß dafür ab, daß Niccolini vor allem ein nationaler Dichter genannt werden muß.

Als „Giovanni da Procida" im Jahre 1830 zuerst in Florenz aufgeführt wurde, machte dieses Trauerspiel, dessen historischen Hintergrund die sicilianische Vesper bildet, einen so gewaltigen Eindruck, daß der französische Gesandte sowohl, als auch der österreichische das Verbot weiterer Vorstellungen verlangte und durchsetzte. War es doch offenkundig, daß die in dem Stücke gegen Karl von Anjou und die französische Herrschaft auf Sicilien geschleuderten Epigramme in Wirklichkeit die noch immer auf italienischem Boden weilenden Oesterreicher treffen sollten.

„Il Franco —
Ripassi l'Alpe e tornerà fratello!"

In diesem Ausspruche Giovanni's da Procida liegt gewissermaßen der Kern der Tragödie, die also keineswegs als die Verherrlichung eines blinden Hasses der Nationalitäten angesehen werden darf. Auch das Trauerspiel „Lodovico Sforza" ist von patriotischer Begeisterung und tiefer Trauer über den Verrath, welchen der Titelheld an seinem Vaterlande durch Herbeirufung der Franzosen begeht, erfüllt. Wie Lodovico Sforza die Freiheit von Mailand vernichtet, trägt Filippo Strozzi in der nach ihm benannten Tragödie die Schuld an der Katastrophe, von der Florenz betroffen wird.

Zwischen diesen beiden Trauerspielen verfaßte Niccolini

zwei andere. „Rosmonda d'Inghilterra" und „Beatrice Cenci", von denen die letztere im Wesentlichen eine Nachahmung der Tragödie des englischen Dichters Shelley ist. Beide Dichtungen treten hinter den übrigen weit zurück; die Begabung Niccolini's lag eben auf einem anderen Gebiete; er vermochte vor allem die „Helden" seines Vaterlandes zu zeichnen oder großartige Gemälde der italienischen Geschichte zu entrollen.

So bildet denn auch die Tragödie „Arnaldo da Brescia", welche am 31. August 1843 zur ersten Aufführung gelangte, den hauptsächlichen Ruhmestitel des Dichters. Mit Seherblick kündigt der Titelheld die Befreiung Italiens vom Joche der Fremden und des Papstthums an, ohne daß den Charakteren Arnaldo's da Brescia und seiner mächtigen Widersacher, des Kaisers Friedrich Barbarossa und des Papstes Hadrian IV., Gewalt angethan würde.

Wenn insbesondere die Zeichnung Friedrich Barbarossa's in Deutschland Anfechtung erfahren hat, so ist es kein Geringerer, als Gregorovius, der in dieser Hinsicht für den italienischen Dichter Partei ergriff. In einem Schreiben, welches Niccolini an Andrea Maffei, den ausgezeichneten Kenner deutscher Litteratur, am 18. Januar 1844 gerichtet hat, führt er selbst seine Vertheidigung, wie folgt: „Indem ich das Verdienst der Tragödie bei Seite lasse, dessen Beurtheilung mir nicht zusteht, habe ich doch die Gewißheit, die Waage zwischen den beiden, oder vielmehr zwischen den drei Parteien gehalten zu haben; kann man doch, je nach

Belieben, entweder dem Arnaldo oder dem Papste Hadrian oder Friedrich Barbarossa Recht geben. Ich ersuche meine Leser, nicht beim ersten Acte stehen zu bleiben, sondern mir durch das ganze Drama hindurch zu folgen, sowie vor allem die Dokumente und die Anmerkungen zu lesen und zu erwägen. Sie werden dann die Gewißheit erlangen, daß ich die Personen nicht bloß gemäß den Ideen, sondern auch in den Ausdrücken ihrer Zeit sprechen ließ, auch werden dann jene Lobeserhebungen aufhören, die ich nicht mag, und die Schmähungen, die ich sicher bin, nicht zu verdienen. Glücklicher Schiller! nicht blos, weil er ebenso groß war, wie ich unbedeutend bin, sondern auch, weil ihm beschieden war, in einem Lande zu schreiben, in welchem die Dinge nach Recht und Billigkeit und mit Geistesruhe geprüft werden, und die Menschen nicht unbesonnen urtheilen." In einem vom 23. November 1844 datirten Briefe an Professor Fabbrucci in Berlin giebt Niccolini ebenfalls seiner Werthschätzung der deutschen Wissenschaft und „Gedankenfreiheit" Ausdruck.

Wenn aber die Tragödie „Arnaldo da Brescia", ganz objectiv betrachtet, als eine gegen Welfen und Ghibellinen zugleich gerichtete Kriegserklärung erscheint, in welcher die Rechte Italiens auf volle Freiheit und Unabhängigkeit gewahrt werden, so mußten sich trotzdem die Anhänger der weltlichen Macht des Papstes am meisten getroffen fühlen. Hält doch der Titelheld bei seiner Unterredung mit dem Papste in der achten Scene des zweiten Aktes jenem ein so vollständiges Sündenregister vor, daß die weltliche Macht des Papstthums nicht schneidiger gegeißelt werden konnte.

Nicht minder dramatisch wirksam ist der Dialog zwischen

Friedrich Barbarossa und dem Papste in der zwölften Scene des vierten Aktes. Wenn Hadrian IV. dem Kaiser, ehe die Einigung erfolgt, übermüthig begegnet, ruft dieser ihm zu: „Wir sind nicht in Canossa; auch erwarte ich nicht, inmitten von Schnee und Eis zitternd und einsam, jene Verzeihung, welche Heinrich schlimm genug verlangte und in noch schlimmerer Weise erhielt. Nicht als Flüchtling überschritt ich die Alpen: bekannt ist, weshalb ich herabgestiegen bin, und welche Spuren ich bis zu dir auf meinem Wege hinterlassen habe; auch schwankt mein Fuß nicht, starrend vor Frost, mein Fuß, der gewöhnt ist, die noch heißen Ruinen der rebellischen Städte niederzutreten."

Ergreifend ist der Abschied, welchen Arnaldo da Brescia, dem Bündnisse zwischen Papst und Kaiser erliegend, vom Leben nimmt. Aus dieser Scene weht uns echte Poesie entgegen, zumal, da der Dichter die Gefahr vermieden hat, politische Schlagworte in seine Verse zu verweben. Freilich ist die Tragödie hier und da nicht ganz frei von Schwulst, so daß Niccolini in diesem Punkte hinter Alfieri zurücksteht, der stets mit den einfachsten Mitteln wirkt. Ist doch der ganze dramatische Apparat, welchen der Dichter des „Arnaldo da Brescia" aufbietet, ein viel umfassenderer. Man braucht nur das Personenverzeichniß des erwähnten Trauerspiels mit demjenigen einer Tragödie Alfieri's zu vergleichen, um die Verschiedenheit der Auffassung zu erkennen, welche beide Dichter über die Oeconomie der Kunst hegten. Während der Dichter des „Saul" nur wenige Personen braucht, um den Sturm tragischer Leidenschaften zu entfesseln, finden wir im „Arnaldo da Brescia" eine Fülle von Figuren, zu denen dann noch die Chöre kommen.

Trotz diesem Reichthume ordnet Niccolini aber den Stoff

so sorgfältig an, daß wir nirgends verwirrt werden. Ueberdies bergen die Chöre, in denen bald die Italiener die Leiden ihres unterdrückten Vaterlandes beklagen, bald die deutschen Soldaten ihrer Thaten gedenken, zahlreiche lyrische Schönheiten, welche für die Beurtheilung des Dichters bedeutsam sind. Diese Chöre beweisen zugleich, wie sehr sich Niccolini durch das eifrige Studium der griechischen Tragiker an diesen edelsten Mustern gebildet hat.

Die Tragödie „Arnaldo da Brescia" war das letzte große Werk, welches Niccolini zu verzeichnen hatte; das Trauerspiel „Mario e i Cimbri", sowie die späteren Poesien zeigen den Dichter nicht mehr auf der vollen Höhe seines Schaffens. Dagegen hatte er die Genugthuung, zu sehen, wie seine politischen Ideale der Verwirklichung näher gebracht wurden. Als am 3. Februar 1860 in Florenz das Theater der Via del Cocomero den Namen des Dichters erhielt, glaubte man diese Feier, die zugleich der wiedergewonnenen Freiheit unter dem Hause Savoyen galt, nicht würdiger begehen zu können, als durch die Darstellung der großen Scene zwischen Arnaldo da Brescia und Papst Hadrian IV.

Die Waffenbrüderschaft zwischen deutschen und italienischen Soldaten zu begrüßen, war dem Dichter leider nicht beschieden. Auch sollte er nicht mehr erleben, daß Rom die Hauptstadt des geeinigten Italiens wurde; er starb gerade neun Jahre vor diesem Ereignisse und wurde am 21. September 1861 in Santa Croce bestattet, woselbst ihm nunmehr das Ehrendenkmal errichtet ist.

Die Enthüllung dieses Denkmals gestaltete sich zu einer großen patriotischen Kundgebung. Einige Stunden vor Beginn der Feier versammelten sich die Mitglieder zahlreicher

Vereine und Genossenschaften, sowie die Deputirten der italienischen Freimaurerlogen auf der Piazza dell' Indipendenza und begaben sich dann, zum Festzuge geordnet, nach dem Platze vor der Kirche Santa Croce, auf welchem sich das marmorne Standbild Dante's erhebt. Während die einzelnen Vereine Aufstellung nahmen, entsandten sie ihre Vertreter in die Kirche, woselbst sich auch zahlreiche Eingeladene einfanden. Der Ministerrath hatte den Präfekten von Florenz ersucht, ihn zu repräsentiren; Senatoren und Deputirte waren gleichfalls anwesend, insbesondere betrachtete es aber die Armee als eine Pflicht, bei dieser Feier nicht zu fehlen. So waren unter Führung des Generals Bertolè-Viale zahlreiche höhere Offiziere erschienen, um in dem Dichter des „Arnaldo da Brescia" den großen italienischen Patrioten zu ehren. Nachdem der frühere Bürgermeister von Florenz, Peruzzi, als Vorsitzender des Comités, und der ehemalige Sekretär des Dichters, Napoleone Giotti, in kurzen Ansprachen auf die Bedeutung des gefeierten Poeten hingewiesen hatten, fiel die Hülle des Denkmals.

Ein ausgezeichnetes Werk des Bildhauers Pio Fedi, der sich bereits durch die in den „Loggie dell' Orgagna" aufgestellte Gruppe „Der Raub der Polyxena" einen klangvollen Namen gemacht hat, zeigt das Grabdenkmal Niccolini's die kraftvolle Figur der „Freiheit", welche, mit einer Strahlenkrone geschmückt, in der erhobenen Rechten die zerbrochene Kette der Knechtschaft, in der gesenkten Linken den Kranz für den Sänger und Seher der italienischen Unabhängigkeit hält. Am Sarkophage erblicken wir ein Marmorrelief mit den Gesichtszügen Niccolini's.

Den Schluß der Feier bildete eine Rede Tommaso Salvini's, der, ein Meister der dramatischen Kunst, wohl berufen war, die Verdienste des Tragödien-Dichters hervorzuheben. Besonders zündete aber ein Wort Salvinis, als er an den historischen Ausspruch Viktor Emanuel's nach dem 20. September 1870 anknüpfte. „Ci venni, ci resto!“ äußerte der König damals, nachdem er von Rom Besitz ergriffen hatte. „Hier bin ich, hier bleib' ich!“ dieses Wort wandte jetzt der Redner auf den Dichter an, der nun auch im Ruhmestempel Italiens Unsterblichkeit gewonnen hat. Damit aber der so würdig vollzogenen Feier nicht das italienische Lokalkolorit fehlte, befand sich an einer der Säulen in der unmittelbaren Nähe des Denkmals ein Plakat mit der Aufschrift: „Pellegrinaggio Italiano“, in welchem die „eifrigen italienischen Katholiken“ aufgefordert werden, an einer Pilgerfahrt nach Rom theilzunehmen.

Die Enthüllung des Denkmals Niccolini's legt aber den „eifrigen Italienern“ eine andere Pflicht auf. Ruht doch Ugo Foscolo ebenfalls in der Kirche Santa Croce, nachdem seine sterbliche Hülle von einem Friedhofe bei London in das italienische Pantheon gebracht worden ist. Ein unscheinbarer Gedenkstein verkündet jetzt nur, wo der Dichter der „Sepolcri“ schlummert. Möge sich auch über dem Grabe Ugo Foscolo's in nicht zu ferner Zeit ein würdiges Ehrendenkmal erheben!

Florenz, September 1883.





V.

Emilio Praga.

Der realistische Zug, welcher der modernen italienischen Litteratur aufgeprägt ist, tritt insbesondere in der Lyrik deutlich in die Erscheinung. Allem Conventionellen ist von den Vorkämpfern der Naturwahrheit in der Poesie der Krieg erklärt worden, während zugleich Giosuè Carducci in seinem epochemachenden „Inno a Satana“ und Lorenzo Stecchetti in den „Postuma“ sowie in den „Nova Polemica“ ihr künstlerisches Glaubensbekenntniß niedergelegt haben.

Freilich konnte bereits Giuseppe Giusti in einer seiner scharf zugespitzten Satiren über die Nachahmer Petrarca's spotten, zu denen er selbst eine Zeit lang zählte. Stellt doch der Sänger Laura's nach der heute jenseit der Alpen geltenden Werthschätzung am entschiedensten diejenige Richtung dar, welche von den „veristi“ schroff zurückgewiesen wird. Giusti geht überdies den letzteren nicht weit genug, er ist trotz seiner satirischen Begabung noch viel zu sehr in

den althergebrachten Traditionen befangen, als daß er als der wirkliche Pfadfinder des Realismus in der neueren italienischen Lyrik angesehen werden könnte.

Aber auch Carducci und Stecchetti dürfen diesen Rechtstitel keineswegs beanspruchen; vielmehr gebührt derselbe einem in Deutschland bisher nur wenig bekannten und selbst in Italien noch lange nicht nach Gebühr geschätzten Dichter: Emilio Praga. Am 26. December 1875 zu Mailand im Alter von 36 Jahren durch einen jähen Tod dahingerafft, hat Praga in der „Tavolozza", in den „Penombre" und in den „Trasparenze" Poesien hinterlassen, welche nicht blos für die reiche Begabung des Verfassers vollgültiges Zeugniß ablegen, sondern auch für die moderne realistische Dichtung Italiens vorbildlich geworden sind. Erst vor einigen Jahren wurde damit begonnen, diese Poesien in einer ihrem Werthe mehr entsprechenden Form zu veröffentlichen. So erschienen die „Trasparenze" und die dramatische Scene „Fantasma" im Jahre 1878 in einer gefälligen Elzevier-Ausgabe, ebenso im Jahre 1879 die „Penombre", worauf dann die „Tavolozza" (Turin 1883, Casanova), gefolgt ist.

Emilio Praga brachte wohl die glücklichste Zeit seines später durch Wechselfälle aller Art getrübten Lebens zu, als er, dichtend und nach der Natur zeichnend, Wanderungen in seiner Heimath und im Auslande unternahm. In Avignon wird seine Phantasie durch einen von Hunger erschöpften Mönch angeregt, während in Nîmes „der römische Tempel" seine Bewunderung findet. Er entrollt vor unseren Augen ein farbenprächtiges Gemälde der Vergangenheit dieses Tempels, um ihr dann die Gegenwart an die Seite zu

stellen. Der Ephen, welcher jetzt die Säulenhallen und Gewölbbogen umrankt, gaukelt ihm allerlei phantastische Gebilde vor, und die Tempelruinen zeigen ihm jenen eigenartigen Zauber, der ihn an die Strahlenkrone eines Märtyrers gemahnt. Den flüchtigen Besuchern rufen diese Ruinen aber zu: „O Geschlecht von Zwergen, bleibe du den römischen Trümmern fern!"

Wie sonnig erschien dem Dichter das Leben, als er, die Palette des Malers mit der Feder vertauschend, unter dem Titel „Tavolozza" die erste Sammlung seiner Verse veröffentlichte. „Palette" nannte er dieses im Jahre 1862 herausgegebene Erstlingswerk — Praga zählte damals kaum 23 Jahre — und erinnerte durch diesen Titel an seinen ursprünglichen Beruf. Eine Zeit lang huldigte er beiden schönen Künsten zugleich, wie verschiedene Poesien der „Tavolozza" deutlich ergeben. So schildert er in einem Sonette, wie er am Meeresstrande sein „Maler-Atelier" aufschlägt und sich bald von neugierigen Fischern umgeben sieht, die ihn mit Fragen bestürmen. Darüber belehrt, daß er die Meereswoge auf der Leinwand darstellen wolle, bittet ihn einer aus der versammelten Schaar, auch ein Fischerboot zu malen, worauf der Dichter entgegnet: „Aber nicht das Deinige, sondern mein eigenes, welches himmelblaue Ruder und Brustwehr hat." Erscheint den mit idealen Aufgaben der Kunst wenig vertrauten Leuten diese Antwort schon seltsam genug, so wächst ihr Erstaunen noch, als ihnen versichert wird, daß das Gemälde in der Stadt ebenso seine Käufer finde, wie ihre Austern und Fische. Mit ergötzlicher Selbstironie schließt das Sonett:

„Die Fischer geh'n und schütteln mit den Köpfen,
Sie sagen: er ist närrisch! Leis' gesteh' ich:
Auch in der Stadt hält Mancher uns für Narren."

Der melancholische Hauch, welcher zahlreichen Poesien Praga's einen eigenthümlichen Reiz verleiht, findet sich bereits in der einen und der anderen Dichtung der „Tavolozza". Niemand wird z. B. ohne Rührung die tiefempfundenen Verse „Il Professore di Greco" lesen. Mit Vorliebe sucht Praga die Erinnerungen an die schöne Jugendzeit künstlerisch zu verklären; das kindliche Leben in der Familie, das oftmals ausgelassene Treiben in der Schule sind von keinem anderen italienischen Dichter in so anschaulicher Weise dargestellt worden.

Ein Besuch, welchem ihm sein ehemaliger „Professore di Greco" in seinem Atelier abstattet, ruft alle jene Erinnerungen von neuem wach. Freilich meint er zunächst, als der hagere Mann eintritt, der ihm seiner Zeit beinahe den Homer verleidete, daß die Palette plötzlich eine graue Färbung annehme. Wie er nun aber die ermüdete Gestalt, das gebleichte Haar seines früheren Lehrers betrachtet, wie er dessen Klagen über seinen Beruf vernimmt, der ihn nicht einmal in den Stand gesetzt hat, den Rest seiner Tage nach Wunsch zuzubringen, da regt sich in dem Dichter das Gefühl innigsten Mitleids. Gesteigert wird dieses Gefühl noch, als jener beim Anblicke des bunten Bilderschmuckes hervorhebt, daß der Schöpfer aller dieser Gemälde weit in der Welt umhergestreift sei, während er selbst keine derartigen Erinnerungen aufzuweisen habe. So blickt Praga denn seinem alten Lehrer, als dieser ihn verläßt, mit Thränen nach, wehmüthig der Zeit gedenkend, wo er die trüben Lebens-

stunden des Mannes noch mehr verbittert hat. Als der Dichter diese Verse niederschrieb, ahnte er freilich nicht, daß sein eigenes Lebensloos sich weit düsterer gestalten würde, als dasjenige des von Harm verzehrten „Professore di Greco“, der, stets in den bescheidenen Niederungen weilend, auch den wilden Stürmen minder ausgesetzt war, welche über die Höhen vernichtend dahinbrausen.



Zwei Jahre nachdem Emilio Praga die „Tavolozza“ veröffentlicht hatte, tritt er uns bereits in den „Penombre“ als ein anderer entgegen. Das vom November 1864 datirte „Preludio“ zeigt uns den Dichter von allen Zweifeln der modernen Gesellschaft ergriffen. „O feindseliger Leser,“ ruft er aus, „ich besinge den Ueberdruß, das Erbtheil des Zweifels und des Unbekannten, deinen König, deinen hohen Priester, deinen Henker, deinen Himmel und deine Hölle! Ich singe die Klagelieder des Märtyrers und des Gottlosen; ich besinge die Liebe der sieben Todsünden, die in meinem Herzen verweilen, gleichsam als ob sie in einem Tempel niederknieten. Ich besinge die verzehrende Sehnsucht, im Aetherblau zu baden, und das Ideal, welches im Schmutze erstickt wird. . . . Spotte nicht, wenn ich bei meinen Anklagen zuweilen weinen muß; denn ich hasse mehr, als meinen bleichen Dämon, die Schminke und die Maske, mit denen man den Gedanken verhüllt, und ich singe zwar ein jammererfülltes Lied, aber ich singe die Wahrheit!“

Man kann sich nicht verhehlen, daß diesen Versen ein krankhafter Zug anhaftet, der seltsam mit der Frische der

ersten Poesien Praga's contrastirt. Letzterer verschließt sich denn auch selbst nicht der Wahrnehmung, daß er die Welt nunmehr mit anderen Augen ansieht, als zwei Jahre vorher, und er beginnt das „Preludio“ mit den Worten:

„Wir sind die Söhne der erkrankten Väter!“

Die Poesien, welche in den „Penombre“ enthalten sind, athmen jedoch keineswegs sämmtlich den Ueberdruß, von dem Praga sich ergriffen fühlt. Vielmehr zerfällt die Sammlung in drei Abtheilungen: „Meriggi,“ „Vespri“ und „Mezzenotti“, von denen die „Mittage“ noch nichts von den schweren Seelenkämpfen des Dichters verrathen, während die „Abende“ bereits eine düstere Färbung tragen, und die „Mitternächte“ uns die ganze Verzweiflung des unglücklichen Verfassers offenbaren. Die Dichtung „Brianza“, mit welcher die „Meriggi“ beginnen, und die „Desolazioni“ betitelten Verse, mit denen die „Mezzenotti“ ihren Abschluß erhalten, sind die Marksteine, innerhalb deren die Lebenstragödie Praga's sich vollzieht, eine Tragödie, der dann nur noch ein nicht minder ergreifendes Nachspiel folgen sollte.

Von Paul Heyse, der leider nur wenige Gedichte Praga's übersetzt hat, so daß wir im Uebrigen selbst die Uebertragung der von uns mitzutheilenden Proben versuchen mußten, besitzen wir eine formvollendete Wiedergabe der Poesie „Brianza“. In jenem anmuthigen Landstriche, jenseit des Comer Sees, in der Brianza, verlebte der Dichter glückliche Tage mit seiner jungen Gattin, und alle die seligen Empfindungen dieser Zeit gelangen in der erwähnten Poesie zum rührenden Ausdrucke.

„Wie ist so schön der Abend in den Bergen!
Entsinnst du dich?“

ruft der Dichter der von ihm angebeteten Frau zu, um später fortzufahren:

„O einsam süße Ruh' in den vier Wänden!
Du stemmtest an den Herd die Füßchen an
Und kos'test mir das Haupt mit weichen Händen,
Das munt're Heimchen war Gevattersmann.
O einsam süße Ruh' in den vier Wänden! . . .

Du sahst den Kranz schon mir im Haar erglänzen,
Ich öffnete dir eines Edens Thür.
Du sahst mit Lorbeern meinen Namen kränzen,
Mit ew'ger Liebe lohnt' ich dir dafür . . .
Du sahst den Kranz schon mir im Haar erglänzen! . . .

O einsam süße Ruh' in den vier Wänden!
Ich werd' am Herd dich wieder sitzen sehn,
In Traum versenkt, gekos't von deinen Händen,
Das Heimchen singt, als wäre nichts geschehn . . .
O einsam süße Ruh' in den vier Wänden!“

Praga ist in seiner trauten Häuslichkeit so beglückt, daß ihn selbst der rauhe Winter nicht zu stören vermag. Er apostrophirt den Schnee mit der Aufforderung, sein „Handwerk zu verrichten“ und die Dächer, sowie Baumstämme und Blumenstengel mit kleinen Perlen zu übersäen; gleiche doch der Januar dem Frühlingsmonat April, wenn der Dichter reich sei an Liebe, und ihm aus dem Herzen seiner Gattin „eine liebliche Brise“ entgegenwehe. So mild gestimmt erscheint er, daß er sogar den Mond besingt, frei-

lich mit der Einschränkung, er müsse auf die bewundernde Betrachtung desselben am geöffneten Fenster verzichten, weil er andernfalls den Schnupfen befürchte.

Wie in der „Tavolozza“ die Erinnerungen an seinen ehemaligen Professore di Greco, kehren in dem ersten Theile der „Penombre“ die Reminiscenzen Praga's an den alten Pfarrer wieder, in dessen Heim er manche glückliche Stunde zugebracht hat. Der Dichter liebt allerdings die Priester nicht, aber sein Pfarrer macht eine Ausnahme, wie dieser denn auch von dem Bischofe als eine verirrte Seele bezeichnet wurde, weil er zur Feier des Tages, an dem Italien seine Verfassung erhielt, in der Kirche eine solenne Messe las. „Armer Freund, fahr' wohl!“ . . . schließt das Gedicht. „Den Blumenstrauß, welchen du mir schenktest, als ich von dir schied, besitze ich noch. . . . Möge deine fromme Gemeinde dir das Grab mit den Blumen schmücken, welche du auf Erden so sehr liebtest, und möge der Landmann, von Trauer erfüllt, dich noch in ferner Zeit verehren!“

Freilich stellen sich auch in den „Meriggi“ die düsteren Larven zuweilen ein; Praga schildert aber in der Dichtung „Noli“, wie er in diesem reizend an der Riviera di Ponente liegenden Orte seine Schmerzen heimlich begräbt und ihnen den Einlaß verweigert, als sie des Nachts an das Fenster klopfen und ihm zurufen: „Oeffne, öffne den alten Freunden; im Grabesdunkel haben wir glückliche Reime gefunden. Oeffne, Undankbarer, den Schmerzen die Thür! Wir sind die Muse, die ewige Muse, welche durch die Welt irrt; Derjenige, der uns zurückweist, Derjenige, der uns verabscheut, ist kein Dichter.“

Noch war die Zeit der bitteren Seelenschmerzen für Emilio Praga nicht gekommen, der sich allerdings niemals verhehlt, daß jene, auch wenn man sie begräbt, doch nicht für immer todt zu sein brauchen. Noch standen ihm sonnige Tage bevor, und sein Herz jauchzt von Entzücken, als ihm ein Sohn geboren wird. Nichts Lieblicheres ist von Praga gedichtet worden, als der Kranz von Poesien, den er „Canzoniere del Bimbo" betitelt hat. In der mannigfaltigsten Weise verherrlicht er das väterliche Glück; der Himmel strahlt ihm nach der Geburt des Sohnes in einem weit schöneren Blau, die Blumen duften ihm süßer, die Luft umweht ihn linder und lauer, und er ruft den vorüberziehenden Wanderern zu: „Möge Gott euch segnen!" Bei dem Worte „Gott" fühlt er sich von einer so tiefen Ehrfurcht ergriffen, daß er den Schöpfer anfleht, das Glück seiner Geschöpfe unvergänglich zu gestalten. Der Dichter glaubt jetzt an die Engel mit schöner, blonder Strahlenkrone; ja, er glaubt, das Universum ergründet zu haben, nach welchem er in den Büchern vergeblich forscht.

Auch die Zukunft seines Sohnes beschäftigt ihn bereits, und er widmet dieser einen zweiten Gesang des „Canzoniere". Wenn das Antlitz des Kindes den Dichter vor dem Hohne und Spotte der Menge schützen soll, so will Praga nicht minder den Lorbeerzweig, der ihm selbst etwa beschieden wäre, für das blonde Haupt seines Sprößlings aufbewahren. Freilich könnte es ja geschehen, daß „die Last des Genies" und das Kainszeichen des „Sehers" jenem vorbehalten wären. Dann, bittet Praga, möchten die längst dahin geschwundenen Zeiten „des süßen, des mächtigen, des heiligen Gesanges" wiederkehren. Der Dichter ersehnt jedoch für seinen

Sohn ein friedlicheres Loos: ein weißes Häuschen, am Bergesabhange zwischen Himmel und Meer gelegen, soll ihm den Frieden und Schutz vor der Welt gewähren.

Wie besorgt erscheint der Vater im dritten Gesange über die Blässe seines Kindes! Als er dasselbe zum Himmel emporblicken sieht, fordert er es auf, sich ja nicht etwa in das glänzende Himmelszelt zu verlieben und der Erde zu entfliehen. Betrachtet doch auch der Dichter nicht mehr das Aetherblau, seitdem ihn der Anblick des Sohnes mit Paradieseswonne erfüllt und an die eigene Jugend erinnert. Wie er selbst damals durch Feld und Flur streifte, soll auch sein Kind, als „Zögling der Natur" heranwachsen und im Walde, der vom Gesange der Vögel erfüllt ist, die Schule besuchen; während der Vater die Wunder der Natur zu deuten sucht. Drastisch schließen die Verse:

„Dort mit dem Uebermuth
Der fahrenden Dichter
Höhnen Pedanten wir
Und Pfaffengelichter:

Zum Teufel scheeret euch,
Wir können euch missen;
Wir glauben und lieben,
Doch frei im Gewissen!"

Einen herzlichen, sympathischen Ton schlägt der Dichter in der folgenden „Terza Rima" an, indem er uns eine häusliche Abendidylle schildert. Von des Tages Arbeit ermattet, ist der Mann zu Frau und Kind heimgekehrt; das Herdfeuer leuchtet und kämpft mit dem Lichte der Kerze und des Mondes, welcher draußen „die Welt liebkost",

während das schwarze Kätzchen an der Thürschwelle zu träumen scheint. Der glückliche Vater aber versenkt sich, „wie ein schwermüthiger Taucher in's Meer niedersteigt," in das Herz, das ihm Gott gegeben hat, und der Athem des schlummernden Kindes zeigt ihm den Weg zu den kostbaren Perlen. Echt poetisch und stimmungsvoll lautet der Schluß im Original:

„Come un mesto palombaro nel mare,
Io discendo nel cor che Iddio m'ha dato
E mi guida le perle a rintracciare
Il respiro del bimbo addormentato."

Mit dem „Canzoniere del Bimbo" enden die „Meriggi"; — es will Abend werden. Sogleich die ersten Poesien „All' amico" und „La festa e l'alcova" athmen Melancholie und Entsagung. In dem zweiten Gedichte macht uns Praga zum Zeugen einer Scene seines getrübten Eheglückes. Die Gattin kleidet sich an, um sich allein zu einem Ballfeste zu begeben. „Geh'," ruft er ihr zu, „und vergiß im Sturme der Musik und des Tanzes das in meinem Kopfe tobende Meer; vergiß die Liebe, den Stolz deines Dichters, seine Kämpfe, seine Träume und seine Qualen, vergiß sie dort in den Armen des ersten besten Geschöpfes, welches gut tanzt!" Als die Gattin ihn dann verlassen hat, wird er von der wildesten Eifersucht verzehrt, und ein Satyr verhöhnt ihn, während er sich auf dem Lager hin- und herwälzt. „In die Hölle mit dir, Gatte, in das Fegefeuer, Liebhaber! Komm', Bruder, und reiche mir die Hand; die Menge ist die Herrin Aller; sie ist der große Sultan."

Praga hat diese Verse mit blutendem Herzen nieder-

geschrieben; sein Seelenzustand wird, insofern ihn die späteren Gedichte wiederspiegeln, immer trüber; seine Phantasie geräth häufig auf Abwege, wie in den „Tentazioni“. Auf die Dichtung „Nox“ folgt dann aber wieder die der Mutter gewidmete Idylle: „I Re Magi“, eine Jugenderinnerung an das Fest der Drei Könige, welches dem Knaben stets eine freudige Ueberraschung brachte. Wie sehr sehnt sich der Dichter nach den schönen Greisen mit dem goldenen Scepter zurück, welche der heimischen Sitte gemäß in der Festnacht den draußen befindlichen Schuh des Kindes mit Geschenken anfüllen sollten! „Die schönen Greise mit dem goldenen Scepter,“ klagt der Poet, „sind entweder hier erfroren oder in ihren sonnigen Landen erkrankt.“

Den Trost und die Vergessenheit für seine Leiden und Seelenschmerzen sucht Praga im Weine und später, wie Alfred de Musset, im Absinth. Diese traurige Wahrheit erhellt auch aus verschiedenen Poesien der „Penombre“ und der „Trasparenze“. Verzweiflungsvoll ruft der Dichter in den „L'anima del vino“ betitelten Versen aus: „Wenn ich mich durch den Rausch gegen das Geschick empöre, durch welches mir die Seele gegeben wurde, und glauben kann, daß ich kein Mal an der Stirn und keine Fesseln am Fuße trage . . ., dann mögen die nüchternen Menschen mich beschimpfen und das menschliche Geschlecht mich verachten! Möge selbst die Hölle des ewigen Vaters erscheinen, ich werde dann mit meinem Glase in der Hand zu jener hinab-



steigen.“ Man wird von innigem Mitleid für den unglücklichen Dichter erfüllt, wenn man derartige Selbstbekenntnisse liest, obgleich dieselben übertrieben sind und aus einem getrübten Gemüthszustande erklärt werden müssen. Beweisen doch kurze Zeit nach jener Selbstanklage verfaßte Poesien, daß Emilio Praga zwar dem Sinnentaumel erliegen konnte, sich aber stets von neuem aufraffte und dann seinen hohen Dichterberuf besser erkannte.

Ein krankhafter Zug haftet freilich auch dem Cyklus von Poesien an, welcher die Ueberschrift: „Dama elegante“ trägt; ebenso muß das folgende Gedicht „Seraphina“, welches das grausige Ende einer Courtisane schildert, trotz aller Formvollendung einen gewissen Widerwillen erregen. Um so ergreifender ist dann aber ein anderer Cyklus von Poesien: „Domus — Mundus“, der uns werthvolle Einblicke in das Seelenleben Praga's gewährt. In einem dieser Gedichte schildert der unglückliche Verfasser, gewissermaßen vorahnend, die letzten Augenblicke seines Daseins; der Glaube an den Himmel ist ihm wiedergekehrt, und er faßt seinen Abschied vom Leben entsagungsvoll in den Versen zusammen:

„Verstummt bin ich für immer,
Mein Leben ist vergessen;
In Nebel und in Dunkel
Versank, was ich besessen;
In Demuth sich zu beugen,
Gekommen ist die Stunde;
Mit todesblassem Munde
Empor ich mich schwing' . . .

An drei nur muß ich denken,
Es nah'n mir drei Gestalten
Im letzten Augenblicke;
Ich spür' ihr trautes Walten . . .
Ein schöner, blonder Knabe,
Die Mutter, die trauert,
Die Frau, die mich dauert;
Sie küsset den Ring!" —

Das zu Herzen gehende Bild, in welchem der Dichter seine Gattin in der Abschiedsstunde den Trauring küssen läßt, bekundet, wie sehr Praga durch die Zerrüttung seines Familienglückes getroffen werden mußte. Die bittersten Seelenqualen können ihm aber später keinen Vorwurf gegen Diejenige entlocken, welche er in der Poesie „Brianza“ verherrlicht hat. In den „Mitternächten" befindet sich allerdings ein Gedicht: „Vendetta postuma“, in welchem der treulosen Geliebten Rache dafür angekündigt wird, daß sie die Schwüre gebrochen hat, für den Genius des Poeten zu leben und zu sterben. Es handelt sich hier aber allem Anscheine nach nur um eine freie Phantasie ohne jede bestimmte persönliche Beziehung. So oft auch Praga von der Verzweiflung ergriffen wird, findet er doch in seinem Dichterberufe Trost für seine Leiden. Daß einst von ihm gesagt werden könnte, er sei in trüben Tagen ein zärtlicher Liebhaber der Muse gewesen, bezeichnet er als seine „einzige Hoffnung". „Spes unica“ ist der Titel dieses Gedichtes, in welchem er unserer Zeit den Spiegel vorhält und sich an seine Muse mit den Worten wendet: „Deinem bleichen, jungen Dichter nennst du, ewige Göttin, leise das zu erreichende Ziel; du verachtest die Schule des Korans

und der Bibel, du sprichst die Sprache des Schönen und der Liebe." Es verdient hervorgehoben zu werden, daß Praga trotz allen Irrungen daran festhielt, das Schöne als Eigenschaft der Poesie anzuerkennen, mag er immerhin später in den „Desolazioni", welche den Schluß der „Penombre" bilden, beklagen, daß alle seine wonnigen Poetenträume zerronnen sind.

Der Dichter ist weit von jenem Naturalismus entfernt, der nur das Häßliche der Dinge wahrnimmt; vielmehr fühlt er sich nicht minder, als von dem Streben nach dem Wahren, von der Sehnsucht nach dem Schönen verzehrt, „la sete stupida del bello", wie es in der Dichtung „Orgia" der „Penombre" heißt. Diese Gesinnung gelangt noch in den letzten Poesien Praga's zum charakteristischen Ausdrucke; mehrere Monate vor seinem Tode, als der Dichter bereits, von häuslichem Unglück schwer betroffen, seinen Gram um jeden Preis betäuben wollte, nimmt er von seinem „Erben", seinem innig geliebten Sohne, ergreifenden Abschied, indem er sein künstlerisches Glaubensbekenntniß wiederholt. Es empfiehlt sich, diese Strophen in der Uebersetzung mitzutheilen. Sie tragen die Ueberschrift: „Al mio erede" („An meinen Erben") und lauten, wie folgt:

„Ich gleich' an Armuth einem Mönch; doch du,
Mein Sohn, bist munter, rosig, hold dazu,
Du stehst im Anfang deines Strebens
Und bist die letzte Hoffnung meines Lebens.

Ich hinterlasse dir gar viele Leiden,
Du magst bewahren sie gleich Schätzen:
In trüben Stunden — wer könnt' sie vermeiden? —
Sind jene mehr, als Gold zu schätzen!

Ich hinterlass' dir meine Traumgesichte,
Die tausend Gaukelbilder, die Gedichte,
Und wirst du sie einst lesen,
So denk' an mich, dem Alles du gewesen.

Mein kleiner Alter mit den blonden Haaren,
Der scharfen Blicks schon früh beginnt zu denken,
Bisher gelang's dir, Unschuld zu bewahren,
Die schmutz'gen Larven abzulenken!

Ich hinterlasse dir mein bestes Eigen:
Den frommen Wunsch, zum Himmel aufzusteigen,
Den Haß pedantischer Eunuchen,
Die Sucht, im Schlamm selbst Perlen aufzusuchen.

Auch bleibt dir von letzwilligen Geschenken
Mein Dante, der gen Himmel dich soll lenken;
Die prächt'ge Pfeife mag dir Trost gewähren,
Wenn Nachts des Schlafs du mußt entbehren."

Emilio Praga bekennt also in diesen von Resignation erfüllten Versen — die Form des Originals erscheint etwas ungleichmäßig — „die Sucht, im Schlamm selbst Perlen aufzusuchen", oder, wie es im Originale noch drastischer heißt:

„E la mania di cercar perle al lezzo."

Der Dichter unterscheidet sich aber gerade dadurch von den modernen „Schmutzmalern", daß er das Häßliche nicht um seiner selbst willen schildert. Man würde die künstlerische Begabung Praga's überdies unterschätzen, wollte man annehmen, daß er in seinen Poesien mit Vorliebe das Abschreckende zur Darstellung bringt. Man würde es kaum für möglich halten, daß die liebliche Idylle „Brianza", in welcher der Friede des Landlebens und das Familienglück

auf's Verlockendste besungen werden, denselben Verfasser hat, wie die düstere Phantasie „A un feto“, zu welcher Praga im anatomischen Museum angeregt wurde. Die Wandelung, die sich allmählich in dem Dichter vollzieht, läßt sich nur psychologisch erklären. Welche Schuld diesen selbst trifft, wenn er seinen häuslichen Frieden zerstört sehen mußte, lassen wir hier unerörtert. Das Eine steht jedoch fest, daß die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradiese Emilio Praga bis zu dessen frühem Tode nicht verlassen hat. Von seiner Gattin und seinem Sohne getrennt lebend, war er dazu bestimmt, im Unglücke zu enden, und die späteren Poesien Praga's spiegeln eben nur dieses tragische Schicksal getreulich wieder.

Im Jahre 1867 veröffentlichte Praga unter dem Titel: „Fiabe e Leggende“ seinen dritten Band Poesien. Seine Absicht ging dahin, die Geschichte des Mittelalters in poetischen Gemälden zu entrollen, ohne daß ihm dies jedoch gelungen wäre; vielmehr wird der Dichter durch seine ganze Begabung nicht so sehr auf das epische, wie auf das lyrische Gebiet hingewiesen. Von den „Fabeln und Legenden“ haben deshalb die in die einzelnen Dichtungen verwebten lyrischen Bestandtheile hauptsächlichen Werth, während die epischen Versuche ebenso wenig, wie seine dramatischen, eine besondere Bedeutung beanspruchen können. Eine Komödie in fünf Akten: „Le madri galanti“, welche Praga in Gemeinschaft mit seinem Freunde Arrigo Boito, dem späteren Componisten des „Mefistofele“, verfaßt hatte, fiel durch. Keinen besseren Erfolg hatte eine zweite Komödie: „Il capolavoro d'Orlando“, die im Jahre 1867 in Mailand zur Aufführung gelangte. Trotzdem verzichtete der Dichter nicht auf die

Schaubühne; im November des Jahres 1870 wurde eine von ihm herrührende dramatische Scene: „Fantasma“ — die Handlung spielt sich im Jahre 1600 zu Venedig ab — im Teatro Re zu Mailand dargestellt. Nach meinem Gefühle erweist sich Praga aber auch in dieser Dichtung nicht als Dramatiker von Begabung, obgleich die versi martelliani, in denen die Scene verfaßt ist, sich durch Klangfülle und vollendete Form auszeichnen. Ein späteres in größerem Style angelegtes Drama „Altri Tempi“ ist bis jetzt noch nicht aufgeführt worden; die dramatische Scene „Fantasma“ ist als Anhang der erst nach dem Tode des Dichters unter dem Titel: „Trasparenze“ veröffentlichten Poesien im Drucke erschienen.

Die Mehrzahl der in den „Trasparenze“ enthaltenen Poesien rührt aus den letzten Lebensjahren Emilio Praga's her. Die Sammlung weist zahlreiche Perlen auf, die allein hinreichen würden, seinen Dichterruf zu begründen. Die Widmung an die Muse bringt in der edelsten Form eine Fülle tief empfundener Gefühle zur Darstellung; das Welträthsel beschäftigt den Poeten immer mehr; er läßt seine ganze Vergangenheit im Geiste vorüberziehen und zeigt, wie er sich der Muse zu eigen gegeben hat. „Und ich war ein Dichter!“ singt er. „Ein armer Dichter, der deiner, o Göttin, unwürdig war; ein Träumer, dem die Flügel fehlten, das himmlische Ziel zu erreichen, dem aber die Liebe nicht mangelte.“ Er zeigt weiter, wie er bald den Himmel zu sehen vermeinte, bald von den wildesten Qualen der Verzweiflung ergriffen wurde. „Du weißt es, Muse, wie

sehr meine Gedanken von der Begeisterung getragen wurden, indem ich bald inmitten der Weinreben, bald auf dem Friedhofe phantasirte! Inzwischen wuchs aber im Dunkel mein Dämon, der unerbittliche Doppelgänger! . . . Unschuld und Glauben . . . sie wurden ein Grabhügel, und die Aufschrift lautet: — Vorbei!" — So bleiben ihm denn die Muse und das blonde Haupt seines Knaben als einziger Trost, nachdem ihn das Leben gelehrt hat, daß Alles Rauch ist; Alles: die Trauer und die Lust.

Noch häufiger, als früher stellen sich jetzt in den Poesien Praga's die Erinnerungen an die Jugend ein; er will der Mutter seine ganze Lebensgeschichte beichten, dieses Gemisch von Himmel und Hölle; die Mutter dagegen soll ihm eine jener Harmonien aus seinem Jugendparadiese in die Erinnerung rufen, wäre es auch nur ein Sturz aus der Wiege, ein Spaziergang oder ein anderes Nichts. Der Dichter hofft dann seine trübe Vergangenheit durch ein Lächeln der Mutter in ein Elysium umgewandelt zu sehen. Auch im Weine sucht er nicht bloß Vergessenheit, sondern nicht minder die Rückerinnerung an glücklichere Tage, in denen die Mutter liebevoll für ihn gesorgt hat. In dem Gedichte „Satana e la bottiglia" zeigt Praga, wie er den Verlockungen des Satans erliegt.

In den „Trasparenze" findet sich auch ein dem Dichter Ugo Tarchetti gewidmeter Nachruf, der Zeugniß von der neidlosen Anerkennung Praga's für fremdes Verdienst ablegt und zugleich bekundet, ein wie anhängliches Gemüth er seinen Freunden bewahrte. Er apostrophirt den im Alter von dreißig Jahren dahingerafften Genossen, den Streiter, der sich einem heiligen Kriege geweiht hatte und dem Siege

bereits nahe war. Er erinnert ihn an die gemeinschaftlichen Wanderungen, an die Gespräche am winterlichen Kaminfeuer, bei denen die Kunst, die Poesie den unerschöpflichen Gegenstand gebildet habe.

Es ist bezeichnend, daß Emilio Praga den Glauben an die Freundschaft bis zum letzten Augenblicke festhält. Dasjenige Gedicht, welches den Schluß seiner lyrischen Poesien bildet und im August 1875, kurze Zeit vor seinem Tode, niedergeschrieben wurde, ist ebenfalls an einen Freund: „A Enrico Junk", gerichtet. Gleichsam als ob noch ein Strahl der Hoffnung ihn beseelte, in Gottes freier Natur die kranke Seele gesund zu baden, fordert Praga seinen Freund, den Maler Junk, auf, mit ihm die Stadt zu verlassen. Die letzte Poesie des unglücklichen Dichters endet mit den Versen:

„Auf thaugetränktem Pfad', in Sonnenklarheit
Erkennst du hehre, unverhüllte Wahrheit,
Die wir, keusch liebend, über alles stellen.
Ein Gott beseelt den Pinsel und die Feder! . . .
Auf, schnüren wir das Bündel, werde jeder
Von uns sogleich zum fahrenden Gesellen!"

Kurze Zeit darauf mußte Praga die Reise in jenes unbekannte Land antreten, „von deß Bezirk kein Wanderer wiederkehrt". Ein trauriges Dichterschicksal hatte sich erfüllt, als der Verfasser der „Trasparenze" am 26. December 1875 aus dem Leben schied. Es ist bezeichnend, daß Praga trotz allen trüben Erfahrungen, die er gemacht hatte, noch wenige Wochen vor seinem Tode von Neuem Hoffnung auf eine glücklichere Gestaltung seines Looses hegte. Mußte doch der Dichter die letzten zehn Jahre seines Lebens kümmerlich

fristen, indem er an einem Mailänder Conservatorium dramatischen Unterricht ertheilte. So begrüßte er denn noch das Anerbieten mit Freuden, welches ihm die berühmte italienische Schauspielerin, Virginia Marini, im September des Jahres 1875 machte, ein Drama für sie zu schreiben. Freilich waren die Mißerfolge, von denen Praga auf der Schaubühne betroffen wurde, wenig verlockend; die geniale Künstlerin mochte sich aber wohl die Fähigkeit zutrauen, dem unglücklichen Dichter zu Hülfe zu kommen. Mit Enthusiasmus nahm Praga die Idee auf, die jedoch niemals zur Verwirklichung gelangen sollte. Auch muß bezweifelt werden, daß der Dichter, dessen Willenskraft längst gebrochen war, im Stande gewesen wäre, seiner Aufgabe zu genügen. Ueberdies zeugt es für die Unschlüssigkeit Praga's, daß er, gleichfalls im Herbste des Jahres 1875, die Absicht bekundete, wieder zur Palette zu greifen. Er hatte vorher einige Monate im mütterlichen Hause zu Stradella zugebracht; dort mögen ihn die Erinnerungen an sein ursprüngliches, künstlerisches Schaffen ergriffen haben, zumal, da er augenblicklichen Eindrücken leicht zugänglich war. Allerdings entsprach dann das Können nicht immer dem Wollen.

Die Dichtungen Emilio Praga's werden aber fortleben; Poesien, wie „Brianza", der „Canzoniere del Bimbo" und zahlreiche andere werden stets zu dem Lieblichsten gehören, was von der italienischen Lyrik hervorgebracht worden ist. Der Naturalismus, welchem der Poet oftmals gehuldigt hat, ist dagegen vielfach angefochten worden. Nicht minder berechtigt ist der Vorwurf, daß der Dichter sich häufig nicht zur Klarheit durchgerungen hat, so daß die Gedanken hie und da dunkel zum Ausdrucke gelangen. Emilio Praga

war eben mehr Künstler, als scharfer Denker. Hier liegt auch, zum Theil wenigstens, die Erklärung dafür, daß er in seiner Lebensführung Schiffbruch gelitten hat; dem Dichter Praga gebührt jedoch der Lorbeerkranz, den er in der „Tavolozza“ in so bescheidener Weise abgelehnt hat.





VI.

Giovanni Verga.

Wenn Lorenz Sterne heute unter den Lebenden weilte und sein Werk: „A sentimental journey through France and Italy“ schriebe, so würde er sicherlich außer den von ihm geschilderten Spielarten der Reisenden noch andere Kategorien in seine Darstellung verweben. Die modernen Verkehrsverhältnisse, die einen in früheren Jahrhunderten so wenig geahnten Aufschwung genommen haben, üben auf unsere ganze Betrachtungsweise so wesentlichen Einfluß, daß das Werk des englischen Humoristen trotz seinem hohen litterarischen Werthe und trotz der wohlverdienten Anerkennung, die ihm Goethe zu Theil werden läßt, vielfach nur noch Erinnerungen aus alter Zeit zu erwecken vermag. „Giebt es,“ fragt Karl Frenzel in seinen Studien „Renaissance und Rococo“ (Berlin, A. Hofmann) mit Recht, „unter all' diesen Wanderern noch empfindsame Reisende? Macht

einer noch, wie der selige Lorenz Sterne, eine sentimentale Fahrt durch Frankreich und Italien?" Und dennoch war Sterne in der Lage, schärfer zu beobachten und treuer zu schildern, sowie in den Charakter der fremden Menschen und Sitten tiefer einzudringen, als es uns heute möglich ist, wenn wir, durch das Dampfroß jäh von einem Orte zum andern entführt, in kurzer Zeit weite Ländergebiete durcheilen. Nichtsdestoweniger glauben wir, Frankreich, glauben wir, Italien zu kennen, sobald wir zu wiederholten Malen oder für längere Zeit daselbst gewesen sind, bis wir dann durch eine authentische Sittenschilderung belehrt werden, daß neben der von uns geschauten, durch die Phantasie zumeist rosig gefärbten Welt eine andere existirt, von der wir nur unbestimmte Vorstellungen hegten.

Wer z. B. die Insel Sicilien aus eigener Wahrnehmung oder aus den landläufigen Skizzen zu kennen vermeint und später die sicilianischen Dorfgeschichten Giovanni Verga's liest, wird unzweifelhaft den Eindruck gewinnen, daß ihm jetzt erst die Augen geöffnet werden, während er bis dahin über den farbenprächtigen Landschaftsbildern, über den antiken Tempelruinen vergaß, daß inmitten derselben eine schwer ringende und leidende Bevölkerung lebt. Dieses sicilianische Volksleben in allen seinen Abstufungen zur künstlerischen Darstellung zu bringen, betrachtet Verga, einer der begabtesten Erzähler Italiens, als seine hauptsächliche litterarische Aufgabe.

Zur realistischen Schule gehörend, verschmäht es der im Jahre 1840 zu Catania geborene Dichter, durch Beschreibungen der herrlichen Natur zu blenden, in welcher sich die ergreifenden Lebensschicksale seiner „Helden" und „Heldinnen"

abspielen. Nicht minder verschmäht er, seinen Figuren Empfindungen und Seelenregungen zu leihen, die ihnen nach ihrer Charakteranlage und auf ihrer Bildungsstufe fern bleiben müssen. Dieser Realismus bildet einen großen Vorzug der Dorfgeschichten Verga's. Die Erzählung „Nedda", sowie die unter dem Titel „Vita dei campi" gesammelten Novellen legten bereits Zeugniß für die Eigenart des Verfassers ab. Die „Novelle rusticane" (Torino, 1883, Casanova) bezeichnen einen weiteren Fortschritt der künstlerischen Gestaltungskraft Verga's.

Die einzelnen Erzählungen dieser Sammlung erscheinen sämmtlich von einem Hauche der Schwermuth durchweht, die unser Interesse bis zum Schlusse fesselt. Niemand wird die Skizze „Malaria" ohne Rührung lesen, obgleich die darin geschilderte Begebenheit so einfach ist, daß sie in wenigen Worten berichtet werden kann. Ein Gastwirth am Lago di Lentini sieht durch die in der Gegend zwischen Catania und Syrakus mit besonderer Heftigkeit auftretende Malaria seine ganze Familie dahingerafft; ihm siechen nicht blos die Kinder dahin, er verliert auch eine Frau nach der andern, so daß er im Volksmunde allgemein den bezeichnenden Namen „Ammazzamogli", „Frauenmörder", erhält. Das Geschick desselben gestaltet sich dadurch noch düsterer, daß sein Erwerb als Gastwirth durch den Bau der Eisenbahn vernichtet und er schließlich genöthigt wird, als Bahnwärter sein Leben zu fristen.

Innerhalb dieses knappen Rahmens entrollt Verga ein so anschauliches Gemälde von der trostlosen Existenz des sicilianischen Landbewohners, daß uns die Insel selbst in einer völlig veränderten Beleuchtung erscheint. Stimmungs-

voll klingt die Novelle „Malaria“ aus: „Als er endlich die Pacht für die Gastwirthschaft nicht mehr bezahlen konnte, schickte der Eigenthümer ihn, nachdem er 57 Jahre daselbst zugebracht hatte, fort, und „Ammazzamogli“ sah sich genöthigt, ebenfalls einen Posten bei der Eisenbahn zu suchen und die Fahne in der Hand zu halten, wenn der Zug vorüberfuhr. Dann sah er, nachdem er sich den ganzen Tag hindurch auf dem Schienengeleise müde gelaufen hatte, von den Jahren und vom Unglück überwältigt, zwei Mal täglich die lange Reihe der mit Leuten angefüllten Waggons passiren; die frohen Schaaren der Jäger, welche sich später über die Ebene hin zerstreuten; dann und wann einen Bauernjungen, der, mit gebücktem Haupte auf der Bank eines Wagens dritter Klasse hockend, seine kleine Drehorgel spielte; die schönen Damen, welche ihren mit dem Schleier verhüllten Kopf an die Thür lehnten; das Silber und den polirten Stahl der Reisetaschen, die unter den blankgeputzten Lampen erglänzten; die hohen Lehnpolster mit ihren Verzierungen. Wie prächtig mußte man in diesen Wagen reisen, indem man ein Schläfchen machte! Ein Stück der großen Stadt schien da vorüberzuziehen mit der hellen Beleuchtung der Straßen und den schimmernden Verkaufsläden. Dann verlor sich der Eisenbahnzug im weiten Nebel des Abends, und der Aermste murmelte, indem er, müde auf seiner Bank sitzend, für einen Augenblick die Schuhe auszog: „Für diese Leute giebt es eigentlich keine Malaria!“

Mit diesem melancholischen Ausrufe schließt die Novelle, in der man vergebens eine dramatisch bewegte Handlung suchen würde. Dagegen erscheinen die einzelnen Figuren

so lebenswahr und plastisch, die Schilderung so treu, daß wir die sicilianische Landschaft mit dem Aetna — Mongibello nennt ihn die Inselbevölkerung — im Hintergrunde deutlich zu sehen glauben. Wir sehen den Lago di Lentini, aus dem ungesunde, feuchte Dünste emporsteigen, die von der Sonne verbrannten Stoppelfelder, über denen die Malaria brütet, und dennoch weiß Verga über seine Darstellung einen so poetischen Duft und Reiz auszubreiten, daß wir unwillkürlich an die schwermüthigen Oden Giosuè Carducci's erinnert werden, der bei der Schilderung der von jener Krankheit heimgesuchten Distrikte ebenfalls mit besonderem Interesse verweilt.

So oft Carducci, der hervorragendste realistische Dichter Italiens, eine Fahrt durch die Maremmen längs der tyrrhenischen Küste beschreibt, empfangen wir den Eindruck, daß er sich gerade durch die trostlose Verlassenheit der Ortschaften angezogen fühlt, weil dieselbe am besten geeignet ist, die Erinnerungen an eine glänzende, ruhmvolle Vergangenheit wachzurufen. Giebt Carducci doch diesem Gedanken in einer anderen Ode: „Bei den Caracalla-Thermen" charakteristischen Ausdruck, wenn er, in Reminiscenzen an das von ihm verehrte alte Rom schwelgend, die Malaria gewissermaßen als seine Bundesgenossin anruft. Die Ode, welche in einer Uebertragung B. Jacobsons vorliegt, schließt mit den bezeichnenden Versen:

„Fieber, hör' mich. Halte die neuen Menschen
Fern von hier und ihre Alltäglichkeiten.
Heilig sei dies Grauen uns — denn hier schlummert
Roma, die Göttin.

Hoch das Haupt gestützt an den Paladin und
Zwischen Caelius und Aventin die Arme
Breitend, an der appischen Straße ruht sie
Gegen Capena."

Verga legt anscheinend der stets weiter vordringenden Civilisation, dem Bau neuer Eisenbahnen, das Mißgeschick des Helden seiner Novelle „Malaria" zur Last. Es wäre jedoch irrig, anzunehmen, daß der Verfasser zu den „codini", zu den Klerikalen gehört, welche am liebsten den König Bomba in sein Königreich beider Sicilien zurückkehren sehen möchten. Vielmehr bekundet unter Anderem die Erzählung: „Il Reverendo" einen so geringen Respekt vor den geistlichen Würdenträgern, daß Verga nicht in den Verdacht derartiger reaktionären Anwandlungen kommen kann.

Freilich ist der „Reverendo" so wenig von seinen Pflichten als Seelsorger durchdrungen, daß er, anstatt im Brevier oder die Messe regelmäßig zu lesen, die Güterspekulation im großen Style betreibt. Als der Bischof der Diöcese bei einer Visitationsreise das Brevier des geistlichen Wucherers über und über mit Staub bedeckt findet, schreibt er darauf mit dem Finger die Worte: „Deo gratias!" nieder, der „Reverendo" ist jedoch für diesen Vorwurf wenig empfänglich, zumal da sich sein Vieh in gutem Zustande befindet, und die Felder eine gute Erndte verheißen. Von der sicilianischen Volkssitte, den „bösen Blick" und anderes Unglück durch das Ausstreuen geweihten Brodes fernzuhalten, will jener nichts wissen; muß er doch befürchten, daß die

Sperlinge und andere der Saat gefährliche Vögel gerade durch die „pani benedetti“ auf seine Felder gelockt würden.

Im Hause des „Reverendo“ befindet sich neben einigen nahen Verwandten, die er zu untergeordneten Dienstleistungen benutzt, eine arme, aber schöne Nichte. Diese bewohnt das beste Zimmer und braucht nicht zu arbeiten, so daß Niemand über ihre Beziehungen zu dem geistlichen Herrn Zweifel hegen kann. „Allen erschien es aber als eine wahre Strafe Gottes, wenn die Aermste von Gewissensbedenken erfaßt wurde, wie es den Frauen zu geschehen pflegt, welche nichts anderes zu thun haben und die Tage damit zubringen, wegen begangener Todsünde sich in der Kirche an die Brust zu schlagen — sie that dies jedoch nur, wenn der Oheim nicht zugegen war; denn dieser gehörte nicht zu denjenigen Priestern, welche sich gern in großem Pompe am Altare von ihrer Geliebten sehen lassen. Was sonst die Frauen betrifft, so genügte es dem „Reverendo“, sie außer dem Hause mit zwei Fingern in die Wange zu kneifen, oder sie auch durch die Oeffnung des Beichtstuhls auf diese Weise zu liebkosen, nachdem sie ihr Gewissen reingewaschen und den Sack der eigenen und fremden Sünden geleert hatten; erfuhr doch jemand, der in Gütern spekulirte, bei dieser Gelegenheit stets mancherlei Nützliches, so daß er immerhin den Segen ertheilen konnte. Er erhob nicht den Anspruch, ein heiliger Mann zu sein, keineswegs. Die heiligen Männer starben Hungers, wie der Vikar, der, auch wenn er nicht dafür bezahlt wurde, die Messe las und mit einer zerrissenen Sontane — ein wahrer Skandal für die Religion! — in die Häuser der Bettler ging. Der „Reverendo“ wollte sich vorwärts bringen und er brachte sich bei günstigem Winde vorwärts.“

Endlich treibt er es jedoch so arg, daß der Bischof sich genöthigt sieht, ihm das Messelesen zu verbieten; eine Strafe, die ihm um so weniger nahe geht, als er sich nach wie vor seines großen Besitzes erfreuen darf. Die neuen Verhältnisse, die Einverleibung der Insel Sicilien in das Königreich Italien haben aber zur Folge, daß der Priester bei Gericht und bei den übrigen Behörden nicht mehr eine bevorzugte Stellung einnimmt. „Der Richter fürchtet sich vor den Zeitungen, vor der öffentlichen Meinung, vor demjenigen, was Cajus und Sempronius sagen würden, und er fällte Urtheile wie — König Salomo!“

So muß sich der „Reverendo“ mit dem begnügen, was er bis dahin, zumeist mit wenig lauteren Mitteln, erworben hat. Mißtrauisch betrachtet er einen Jeden, weil er sich von ihm beneidet glaubt und nunmehr im Gegensatze zu früher „bösen Blick“ und „jettatura“ fürchtet. Außerdem wird die Nichte mit den Jahren immer fetter und weniger verlockend, während sie ihren geistlichen Liebhaber zugleich mit Vorwürfen quält. Am meisten verdrießt den „Reverendo“ aber, daß sein Bruder, der ihm, wenn er Nachts von einem Besuche heimkehrt, mit der Laterne voranleuchten muß, ihn beerben und, ohne einen Finger zu rühren, reich werden soll. „Es giebt keine Religion, keine Gerechtigkeit, nichts mehr!“ pflegt er in seinem Mißmuthe auszurufen. Dem neuen Königreiche Italien wirft er vor, daß es die Priester zu Sakristanen erniedrigen wolle, da sie zu nichts gut wären, wie allenfalls die Messe zu lesen und die Kirche auszufegen.

Der tiefe Sinn dieser Erzählung bedarf keiner besonderen Erläuterung. Geflissentlich hat der Verfasser vermieden,

eine Tendenz zur Schau zu tragen oder bestimmte Konsequenzen zu ziehen; die geschilderten Vorgänge sprechen für sich selbst. Daß der Egoismus im menschlichen Gemüthe eine trostlose Verwüstung herbeiführen kann, ist eine unleugbare Wahrheit. Der Titelheld der Novelle repräsentirt aber zugleich einen Typus, ohne daß jedoch Verga seine Epigramme gegen die katholische Kirche selbst richtete; vielmehr stellt er dem „Reverendo" andere Geistliche gegenüber, die ihre Lebensaufgabe mit vollem Ernste erfassen.

Auch den sicilianischen Landadel lernen wir aus den „Novelle rusticane" kennen. Unter den Figuren der Erzählung „I Galantuomini" befinden sich Charakterköpfe, wie Don Piddu, der mehrere unverheirathete Töchter im Hause hat, in seinen Vermögensverhältnissen aber völlig zurückgekommen ist. Seine Gemüthsstimmung ist denn auch eine wenig befriedigte, als er eines Tages während der Erndte, „die von Gott verwünscht zu sein schien", den Kapuzinermönch Fra Giuseppe herannahen sieht, der, wohlgenährt auf einem nicht minder feisten Maulthiere reitend, wie all jährlich die Runde macht, um für sein Kloster einzusammeln. Nach einem Zwiegespräche, in welchem Don Piddu das Maulthier des Mönches gelobt und auf die glückliche Lage der Klosterbrüder hingewiesen hat, die, ohne gesäet zu haben, erndten, erinnert sich der Edelmann plötzlich, daß er im Jahre vorher eine halbe Last Getreide hingegeben habe, damit S. Francesco ein gutes Jahr schickte, während nun seit drei Monaten nichts wie Feuer vom Himmel zu „regnen" schiene.

Als Fra Giuseppe gewissermaßen zur Bestätigung dieser Angabe sich den Schweiß von der Stirne trocknet, wird

Don Piddu plötzlich von einer Idee ergriffen. „Euch ist warm, Fra Giuseppe?“ ruft er aus. „Wohlan, ich will Euch eine Erfrischung verabreichen!“ Und er ließ sie ihm mit Gewalt durch vier Landleute verabreichen, die, wie er selbst, von Wuth erregt waren, dem Mönche seine Kutte über den Kopf stülpten und dann das grünliche Wasser der Schwemme eimerweise über ihn ausgossen. Von diesem Zeitpunkte an will Don Piddu auch keine Kapuziner mehr auf seinem Gute sehen, vielmehr beruft er jetzt die Mönche von der Regel des S. Francesco di Paola.

Er sollte jedoch die Rache Fra Giuseppe's in vollem Maße verspüren. Aller Orten warnt derselbe vor dem Verkehr mit Don Piddu, den er als von Gott verdammt bezeichnet. Als Donna Sarrida, die bereits etwas überreife, älteste Tochter des Edelmannes, eben im Begriffe steht, sich mit Don Giovannino zu verloben, eilt der Mönch zu diesem hin, um ihn vor der Verbindung mit einem Hause zu warnen, in welchem demnächst gepfändet werden soll. Don Giovannino hatte zwar nicht auf eine Mitgift gerechnet, die Pfändung im Hause seines Schwiegervaters will ihm aber nicht in den Sinn, und so bleibt Donna Saridda unvermählt.

Der Besitz Don Piddu's geht thatsächlich bald darauf in andere Hände über, dieser selbst sieht sich genöthigt, als Gutsaufseher seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Daß die Malaria an dem Orte seiner neuen Thätigkeit erbarmungslos herrscht, bekümmert Don Piddu wenig, wohl aber kränkt es seinen Adelstolz, daß die Landleute ihm nunmehr in der Anrede den Titel „Don“ verweigern. Und dennoch steht ihm ein noch schlimmeres Loos bevor. Gerade um die Osterzeit, als er sich mit den anderen Edelleuten der

Gegend zu Bußübungen in einem benachbarten Kloster befindet, dringt ein von Fra Giuseppe ausgestreutes Gerücht über seine zweite Tochter, Donna Marina, zu seinen Ohren. Heimlich verläßt er Nachts das Kloster und überrascht jene in der That bei einem Rendezvous mit dem Stallknechte. Entsetzt und zu jeder Handlung unfähig, eilt Don Piddu in seine Klosterzelle zurück. „Aber der Beichtvater, der ihm seinen Kummer Gott anheimzugeben rieth, hätte ihm sagen sollen: „Sehen Sie, auch die anderen armen Leute bleiben, wenn ihnen dasselbe Mißgeschick widerfährt, ruhig; weil sie eben arm sind. Der einzige Unterschied ist nur, daß sie nicht lesen und schreiben können, und sie wissen sich nur dadurch zu helfen, daß sie sich auf die Galeeren schicken lassen."

Die Familientragödie, die sich hier abspielt, läßt auf die Sittenzustände Siciliens grelle Streiflichter fallen. Höchst charakteristisch für die dortigen Verhältnisse erscheint, daß Don Piddu, der den Kapuziner wegen der schlechten Erndte durchprügeln läßt, doch deshalb nicht mit den Mönchen gebrochen zu haben glaubt. Er will es eben nur mit einer Kutte von anderer Farbe versuchen, wie er denn auch an den Bußübungen seiner Standesgenossen Theil nimmt.

Mit diesen geistlichen Exercitien hat es allerdings eine eigenthümliche Bewandtniß. Neben den Herren finden sich auch die Diener ein, und da die Beichte den Abschluß bildet, hoffen jene, in der einen oder anderen Form zu erfahren, ob sie im letzten Jahre bestohlen worden sind, um sich dann für die Zukunft besser vorzusehen. Deshalb will auch Don Piddu zunächst nicht in's Kloster, theils weil er die erforderlichen Kosten nicht bestreiten kann, theils weil ihm dem

Besitzlosen, nichts mehr gestohlen werden kann. Er muß sich aber schließlich fügen, damit kein böses Beispiel gegeben werde.

Alle diese Zustände haben seit dem Sturze der Bourbonen wesentliche Veränderungen erfahren; Verga, der seine Erzählung: „I Galantuomini" den sicilianischen Dorfgeschichten einfügt, verhehlt sich jedoch nicht, daß im Innern der Insel Aberglaube und Bigotterie heute noch eine wichtige Rolle spielen, und daß es auch noch Landedellente vom Schlage Don Piddu's giebt.

Eine beißende Satire gegen die italienischen „Republikaner" könnte in der Novelle „Libertà" gefunden werden, wenn nicht der Verfasser eben nur zeigen wollte, auf welcher niedrigen Bildungsstufe ein Theil der sicilianischen Bevölkerung noch steht. Diesem erscheint es als das letzte Ziel der Freiheit, zunächst alle Besitzenden aus dem Wege zu räumen und dann deren Vermögen zu vertheilen. In einem kleinen Orte der Insel wird denn auch der Versuch gemacht, dieses Ideal zu verwirklichen. Während die Sturmglocke ertönt, richten die besitzlosen Einwohner des Ortes unter ihren Bedrückern ein fürchterliches Blutbad an. Erst am späten Abend kommen sie wieder zur Besinnung und schließen sich furchtsam in ihren Wohnungen ein.

Als sie sich am nächsten Tage, einem Sonntage, früh auf dem Platze bei der Kirche versammeln, äußert sich die Unzufriedenheit der „Revolutionäre" bald durch dumpfes Murren. „Sie können nicht, wie die Hunde, an einem

Sonntage, ohne die Messe zu hören, existiren!" Daß sie selbst die Priester getödtet haben, kommt für sie nicht in Betracht. Nicht minder seltsam erscheint ihnen, daß sie nicht, wie an anderen Sonntagen, die Befehle der Gutsherren für die nächste Woche entgegennehmen sollen. Freilich streifen ihre Blicke zuweilen nach dem Aetna hin, an dessen Abhängen sich die Felder und Wälder befinden, die sie unter einander vertheilen wollten, als sie die Revolution machten. Mißtrauisch betrachtet jeder seinen Nachbar, weil er ihn im Verdachte hat, daß er von ihm übervortheilt werden könnte. Am Tage darauf trifft der kommandirende General an der Spitze seiner Truppen ein und läßt strenges Kriegsrecht walten, worauf sich auch die Vertreter der Justiz einfinden. Die noch nicht zur Rechenschaft gezogenen Theilnehmer des Aufstandes werden nach der Stadt transportirt, wo das weitere Verfahren gegen sie stattfindet.

Ergreifend ist die Schilderung, wie die Frauen ihre gefesselten Männer auf dem weiten Wege begleiten, wie sie dieselben bei ihren Namen aurufen, sobald die staubige Landstraße eine Biegung macht, so daß sie den Gefangenen in's Gesicht sehen können, wie sie in der Stadt ruhelos umherirren, um einmal in der Woche in Gegenwart der Gefangenwärter mit Jenen einige Worte zu wechseln. Die Voruntersuchung zieht sich aber immer mehr in die Länge, und die Frauen müssen endlich in ihre Heimath zurückkehren. Der Prozeß währt drei volle Jahre, drei Jahre hindurch sehen die Schuldigen keinen Sonnenstrahl; ein fürchterlicher Gedanke für jeden Bewohner der sonnigen Insel.

Als dann die öffentliche Verhandlung stattfindet, eilt die gesammte Dorfbevölkerung „wie zu einem Feste" nach

der Stadt. Vortrefflich wird vom Verfasser beschrieben, wie die Advokaten ihre nutzlosen Reden halten, wie die Richter hinter ihren Brillen die Augen zu einem Schläfchen zu schließen scheinen, wie die Geschworenen, lauter Ehrenmänner, ersichtlich froh sind, am Tage der Revolte nicht am Thatorte geweilt zu haben. Endlich ziehen sich die Geschworenen zurück, und ihr Obmann verkündet bald darauf den auf Schuldig lautenden Wahrspruch. Sobald aber den zu schweren Strafen Verurtheilten die Handschellen angelegt werden, fragt einer von ihnen: „Wohin führt ihr mich? — Auf die Galeere. — Und weshalb? Mir ist keine Spanne Land zu Theil geworden! Wenn man mir gesagt hätte, daß dies die Freiheit wäre! . . .“

Die Moral dieser Erzählung kann zwar leicht gezogen werden; Verga hat aber offenkundig weit weniger beabsichtigt, eine bestimmte Nutzanwendung nahe zu legen, als zu zeigen, wie sehr die Landbevölkerung Siciliens noch politische Urtheilsfähigkeit und Reife vermissen läßt, so daß es ein gefährliches Beginnen ist, utopistischen Plänen daselbst Eingang verschaffen zu wollen. Die Novelle bekundet andererseits, daß der Verfasser stets mit derselben Unbefangenheit zu schildern sucht; ein Bestreben, das selbst in den Einzelheiten der Darstellung deutlich in die Erscheinung tritt.

Auch eine sicilianische „Frauenrevolte“ wird in den „Novelle rusticane“ geschildert. Hier genügt aber das Einschreiten des Titelhelden der Erzählung, Don Liccin Papa, der als Vertreter der Polizei und der Justiz rasch Ordnung schafft. Verga zeigt in dieser Novelle zugleich seine Meisterschaft, die Dinge skeptisch und ironisch zu behandeln; eine

Welt- und Lebensanschauung, welche dem Verfasser oftmals zum Vorwurfe gemacht worden ist. Sieht man jedoch genauer zu, so kann man sich nicht der Wahrnehmung verschließen, daß Verga ein warmes Herz und aufrichtige Theilnahme für seine Landsleute besitzt.

Insbesondere sind es die unteren Klassen der Bevölkerung, denen Giovanni Verga seine Sympathien widmet. Der Beweis dafür ließe sich noch aus anderen Novellen der vorliegenden Sammlung erbringen. Mag der Verfasser immerhin durch seinen etwas flüchtigen Styl bei den Litteraturhistorikern der strengen Observanz zuweilen Anstoß erregen, so lehrt er uns doch so tiefen Einblick in die Volksseele gewinnen, daß jeder Leser aus den Werken des sicilianischen Erzählers Genuß und mannigfaltige Anregung schöpfen wird.

Giovanni Verga, dessen Begabung für die realistische Darstellung des Volkslebens unzweifelhaft ist, hat, anscheinend durch das Beispiel Emile Zola's verleitet, auch eine Reihe von Romanen begonnen, in denen die verhängnißvollen Folgen des „Kampfes um's Dasein" zur Anschauung gebracht werden sollen. Wie Zola in seiner Roman-Serie „Les Rougon-Macquart" sich die Aufgabe gestellt hat, die „physiologisch-sociale Geschichte einer Familie unter dem zweiten Kaiserreiche" zu schildern, beabsichtigt G. Verga in der Reihe von Romanen, der er den Gesammttitel: „I Vinti", „Die Besiegten" giebt, zu zeigen, daß die mit Eigendünkel gepaarte Begierde nach einem unbekannten, glücklicheren Loose zum Untergange führen muß.

In der Einleitung des ersten Romans, welcher den Titel „I Malavoglia“ trägt und sich in Trezza, einem kleinen Fischerdorfe der Insel Sicilien, abspielt, entwickelt der Verfasser seinen Gesammtplan, wie folgt: „In den „Malavoglia“ wird der Kampf zunächst blos um die materiellen Bedürfnisse geführt. Sind diese aber befriedigt, so verwandelt sich jene Begierde in Sucht nach Reichthümern, und sie wird sich in einem bürgerlichen Typus „Mastro Don Gesualdo“, verkörpern, welcher in das noch eng begrenzte Gemälde einer kleinen Provinzstadt eingefügt ist, dessen Farben bereits lebhafter und dessen Zeichnung ausgeführter und mannigfaltiger zu werden beginnen. Dann wird jene Begierde aristokratische Eitelkeit in der „Duchessa de Leyra“ und Ehrgeiz in dem „Onorevole Scipioni“ werden, um bei dem „Uomo di lusso“ anzulangen, der alle diese Begierden, alle diese Eitelkeiten, alle diese ehrgeizigen Regungen vereinigt, in seinem Blute verspürt und von ihnen verzehrt wird. In dem Maße, wie sich die Sphäre der menschlichen Thätigkeit erweitert, wird sich das Gefüge der Leidenschaften verwickeln; die Typen zeichnen sich sicherlich weniger ursprünglich, aber merkwürdiger ab wegen des subtiven Einflusses, den die Erziehung, sowie alles Künstliche in der Civilisation auf die Charaktere ausübt.“

Der Plan, welchen Verga von seinem Werke entwirft, ist in der That viel versprechend; denn der Verfasser wird Gelegenheit haben, die Mängel des gesammten gesellschaftlichen Lebens zu geißeln, sei es, daß er sich, wie in den Romanen „I Malavoglia“ und „Mastro Don Gesualdo“ in den niederen Klassen bewegt, sei es, daß er die Aristokratie, oder, wie in dem „Deputirten Scipioni“, den Parla-

mentarismus als Zielobjekt wählen wird. Was den Schluß des Gesammtwerkes betrifft, so verräth uns Verga nur, daß dieser letzte Band den Titel „Uomo di lusso“ führen und einen Künstler als „Helden“ aufweisen soll, „der seinem Ideal zu folgen glaubt, indem er sich von einer andern Form des Ehrgeizes leiten läßt“.

Obgleich der italienische Dichter, abgesehen von den „Rougon-Macquart“ Zola's sich auch auf die „Comédie humaine“ Balzac's berufen kann, muß doch davon Abstand genommen werden, die Idee Verga's vor der Vollendung des gesammten Werkes eingehender zu erörtern. Gerade weil die Entwickelung einer „These“ sowohl auf dem Theater, als auch in der erzählenden Dichtung im Allgemeinen sich unfruchtbar erweist, erscheint es geboten, den Verfasser des Romans: „I Malavoglia“ seine Sache bis zu Ende durchführen zu lassen. Immerhin darf schon jetzt anerkannt werden, daß der erwähnte Roman als Kunstwerk durch die ihm vom Verfasser aufgeprägte Tendenz nirgends geschädigt wird und eben deshalb eine volle Wirkung zu erzielen vermag. Die Sphäre, in welcher sich die daselbst geschilderten Begebenheiten abspielen, ist freilich eine so beschränkte, daß die Erzählung mehr den Namen einer Dorfgeschichte, als denjenigen eines Sittenromans verdient.

Einen wesentlich anderen Charakter trägt der Roman desselben Verfassers: „Il marito di Elena“ (Milano, 1882, Treves). Der Schauplatz des erschütternden Familiendramas, welches uns vorgeführt wird, ist bald Neapel, bald

die kleine Provinzstadt Altavilla, wo auch die Katastrophe erfolgt. Der Titel des Romans: „Der Gatte Helena's“, läßt bereits darauf schließen, daß ein Conflict in der Ehe als Knotenpunkt der Handlung dient.

Nicht ohne mythologischen Beigeschmack ist die sogleich im Anfange der Erzählung geschilderte Entführungsscene; nur daß die „schöne Helena“, welche mit dem jugendlichen Advocaten Cesare Dorello heimlich auf- und davongeht, nicht einem stolzen Königshause angehört, sondern einen ehrsamen Kanzlei-Beamten zum Vater hat. Don Liborio ist der Name des würdigen Hauptes der Familie, die neben Donn' Anna, der Gattin des ehemaligen „Vicecancelliere“, zwei Töchter, eben jene Helena und eine ältere Schwester, Camilla, aufweist.

Vortrefflich versteht Verga uns durch wenige charakteristische Züge in das „Intérieur“ dieser Familie einzuweihen. Don Liborio, der trotz seiner bescheidenen socialen Stellung und seinen dürftigen Vermögensverhältnissen sich in Illusionen jeder Art wiegt, hat seinen beiden Töchtern eine Erziehung zu Theil werden lassen, durch welche ihre Ansprüche weit über Gebühr gewachsen sind. Donn' Anna trägt nicht minder Schuld an dieser verfehlten Erziehung, deren Wirkungen im Vereine mit dem Temperamente der jüngeren Tochter Helena für dieselbe verhängnißvoll werden müssen. Der „Entführer“ Cesare Dorello erscheint uns von Anfang an als eine keineswegs romantisch angelegte Natur; er gehorcht denn auch nicht dem eigenen Triebe, sondern der Eingebung Helena's, als er sich bereit finden läßt, mit dieser zu entfliehen.

Bezeichnend für die künstlerische Eigenart Verga's ist

der Anfang der Erzählung, der für die realistische Darstellungsweise des Dichters vollgültiges Zeugniß ablegt. In einer dramatisch bewegten Schilderung werden wir sogleich in medias res eingeführt. Diese Schilderung lautet: „Camilla klopfte an die Thür, während die Eltern im Begriffe standen, zu Bett zu gehen, und sagte: „Helena ist entflohen!" Don Liborio, den Stiefel in der Hand haltend, blieb starr vor Schrecken. Dann hinkte er zur Thür, um zu öffnen, bleich, wie ein Todter. Die Tochter wiederholte mit ihrer Stimme einer Bleichsüchtigen ruhig: „Ich habe sie überall gesucht. Sie ist nicht mehr da." Jetzt richtete sich die Mutter im Bette auf und begann zu schreien: „Man hat mir meine Tochter geraubt! Man hat mir meine Tochter geraubt!" „Sei still!" sagte ihr Gatte, „schreie nicht so, die Nachbarn hören es!" Der arme Mann, noch halb barfuß, Alles verkehrt anziehend, mit dem Hemde, das sich zwischen den Tragbändern, wie ein Buckel, wölbte, wollte eine andere Kerze anzünden, aber er vermochte dies nicht, so sehr zitterten ihm die Hände. Dann schickten sie sich an, gemeinschaftlich im Hause zu suchen, gleichsam, als ob Helena Verstecken spielte. Als dann Don Liborio in das Ehegemach zurückkehrte, war er noch bleicher, als sein Hemd, und selbst die einsamen Haare seines kahlen Schädels trauerten gewissermaßen. Er stellte den Leuchter auf den Nachttisch und ließ die Arme hängen, während ihm gegenüber seine Gattin, wie eine Gluckhenne, auf dem Bette saß. Donn' Anna fing von Neuem an zu wehklagen: „Weshalb lauft ihr nicht? Seid ihr noch hier? Man hat mir meine Tochter Helena geraubt!"

Inzwischen irrt das Liebespaar rath- und hülflos durch

die Straßen von Neapel; denn der Fluchtplan wurde so plötzlich entworfen, daß der „Entführer“ nicht einmal für ein passendes Unterkommen gesorgt hat. Endlich läßt sich ein Oheim des seiner Liebhaberrolle wenig gewachsenen Advokaten Cesare Dorello bewegen, Helena während der Nacht in seiner Wohnung aufzunehmen, dieser selbst muß dagegen in einem benachbarten Gasthofe Quartier nehmen. Der Widerstand der Angehörigen Helena's gegen die Verheirathung des Liebespaares wird freilich sehr bald gebrochen, zumal da Don Liborio stets der Ansicht Ausdruck gab, daß die Advocatenlaufbahn zu jeder Stellung führen könnte, diejenige eines Ministers nicht ausgenommen. Weit schwieriger ist es, die Einwendungen zu beseitigen, welche von Seiten der Verwandten Cesare's erhoben werden, dessen Vermögensverhältnisse allerdings nicht zur Begründung eines Hausstandes geeignet sind.

So wird denn auch seine Familie, die Mutter und der Oheim Anselmo Dorello, ein geistlicher Herr, der mit aufopfernder Liebe die Erziehung Cesare's überwacht hatte, durch die Nachricht von der Entführung Helena's wie durch einen Schlag aus heiterem Himmel getroffen. Die Mutter eilt selbst nach Neapel, das Unheil von ihrem Sohne abzuwenden; allein jeder Versuch ist vergeblich. Ergreifend schildert der Dichter das Zusammentreffen der beiden; die rührende Einfalt der Mutter, welche mit allen Fasern ihres Herzens an ihrem einzigen Sohne hängt, vermag nichts auszurichten. Eine durchaus passive Natur, bleibt Cesare doch in dem einen Punkte standhaft, daß er Helena nicht aufgeben will.

Auf einer kleinen Besitzung bei Altavilla verlebt das

Ehepaar die Flitterwochen. Es ist die Zeit der Weinlese; die meisten Familien von Altavilla befinden sich ebenfalls auf ihren Landgütern und verkehren in froher Geselligkeit unter einander. Das Eintreffen des Advocaten Dorello und seiner jungen Frau wird als ein neue Unterhaltung verheißendes Ereigniß allseitig mit Freuden begrüßt. Wir sehen Helena, die durch ihre geschmackvolle, großstädtische Toilette die Bewunderung und den Neid der Damen von Altavilla erregt, bald durch gesellige Beziehungen aller Art in Anspruch genommen, welche dem winzigen Vermögen des Gatten verhängnißvoll werden müssen.

Helena, „in der vollen Entwicklung ihrer überschwänglichen Natur, von der Begierde nach angenehmen Empfindungen erfüllt", geht in dem neuen Leben ganz auf; nur zuweilen erinnert sie sich ihres Gatten, den sie dann in einer plötzlichen Aufwallung ihrer Liebe versichert, während Cesare selbst nicht die Energie besitzt, den kostspieligen Neigungen Helena's Einhalt zu thun. Durch die Schlaffheit des Mannes, durch das sensuelle Temperament der Frau werden die Bande der jungen Ehe sichtbar gelockert, ohne daß Cesare und Helena sich darüber klar zu werden im Stande sind.

Verga erweist sich als ein Meister der Kunst, einen psychologischen Prozeß vor unseren Augen sich vollziehen zu lassen. In Neapel, wohin Helena mit ihrem Gatten zurückgekehrt ist, wächst ihre Muthlosigkeit von Tag zu Tag; die Noth in der Casa Dorello wird dringender, als jemals. In diesem Zustande trifft sie eines Tages auf der Straße mit einem ihrer Verehrer zusammen, der ihr zum hundertsten Male seine Liebesversicherungen wiederholt. „Nein! nein! nein!" antwortete sie von Zeit zu Zeit, mit

immer schwächerer Stimme, indem sie die Stirn immer mehr neigte. Schließlich . . . . Jetzt ging sie alle Tage aus. Hastig kleidete sie sich an, im bescheidenen, schwarzen Gewande glitt sie rasch über die Treppen und lief zu ihrer Mutter oder ging spazieren, um nur nicht zu Hause zu bleiben.".

Helena hatte ihrem Manne die Treue gebrochen, sie war tragisch schuldig geworden. Der Zufall fügt es, daß jetzt gerade Cesare, der allerdings die sanguinischen Erwartungen seines Schwiegervaters täuscht und sich mit dem bescheidenen Loose eines „procuratore legale" begnügt, ausgiebige Beschäftigung findet. Um so jäher wird er getroffen, als er kurze Zeit darauf einen Brief seiner Frau an ihren Verführer aufgreift; aber auch jetzt besitzt jener nicht die Willenskraft, Klarheit in die Situation zu bringen, obgleich die Schuld seiner Gattin deutlich genug erwiesen ist. Eine Pause in dieser Ehestandstragödie erfolgt, als Helena einer Tochter das Leben schenkt und dieser ihr ganzes Interesse zu widmen scheint. Doch dies währt nicht lange; bald kehrt sie zu ihren ehemaligen Lebensgewohnheiten zurück, zumal da ihr Gatte jetzt in der Lage ist, ihr einen gewissen Luxus zu gestatten. Bälle und Gesellschaften werden wieder regelmäßig, oft sogar ohne Cesare, besucht, während sie zugleich in ihrem Hause allwöchentlich an einem bestimmten Tage ihren Freundinnen und Verehrern die Honneurs macht. Mit einem jungen Dichter, Fiandura, liest sie gemeinschaftlich Alfred de Musset und Heine; die Poesien Lorenzo Stecchetti's, der auch das letzte Wort nicht unausgesprochen läßt, finden Gnade vor ihren Augen.

Sie verschmäht dann sogar nicht, dem jugendlichen Fiandura ein Rendezvous in dessen Mansarde zu gewähren. Freilich nimmt das letztere einen völlig unerwarteten Verlauf. Helena, welche sich die Liebe eines Dichters allzu platonisch gedacht hat, fühlt sich durch das unzarte Benehmen desselben sogleich zurückgestoßen. Sie hat in ihrer Phantasie die ersten Küsse durch einen gewissen romantischen Zauber idealisirt und befindet sich nun einem brutalen Liebhaber gegenüber, von dessen Belästigungen sie sich nicht rasch genug befreien kann.

Da sie aber bald darauf in den Huldigungen eines Herzogs Trost für die so eben erfahrene Enttäuschung sucht, rächt sich der Dichter durch eine beißende Satire. Die Anspielungen dieser Satire lassen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. „Gedenkst du," heißt es unter Anderem, „des ersten Kusses auf dem schwarzsammetnen Sessel, der mit deiner Namenschiffre gestickt war? Gedenkst du des Taschentuches, das du in meinem Zimmer vergaßest, des Wohlgeruches, welchen du zugleich mit jenem zurückließest? Gedenkst du deines Namens, der gleich demjenigen deiner griechischen Schwester süß ist? Wohin, Verrätherin, hast du nunmehr diesen Wohlgeruch entführt? In das Gemach eines Fürsten! in die Zimmer, die vorher durch andere gewöhnliche Liebesverhältnisse entweiht wurden." In einem Winkelblatte finden die Epigramme des verschmähten Dichters Aufnahme, und der Gatte der „greca donna" erhält sehr bald Kenntniß von dem Schimpfe, der seiner Ehre zugefügt worden ist. Vergebens will er sich mit der Waffe in der Hand Genugthuung verschaffen, alle die Bekannten, welche

seine Gastfreundschaft genossen haben, weigern sich aber, ihm als Zeugen zu dienen.

Endlich erscheint die Trennung Cesare's und Helena's als der einzige Ausweg. Die Bedingungen dieser Trennung sind bereits vereinbart; die Tochter Barberina soll, bis sie in eine Pension gegeben werden kann, bei ihrer Mutter verbleiben. In der letzten Nacht vor der Abreise von Frau und Kind sehen wir Cesare allein in seinem Zimmer, wie er sich alle die düsteren Begebenheiten seiner Ehe nochmals vergegenwärtigt. Ist es nun Liebe, ist es Eifersucht, ist es eine andere Leidenschaft, die ihn plötzlich mit elementarer Gewalt ergreift! Er will Helena wenigstens ein letztes Mal sehen und schleicht leise in das Zimmer, in dem er sie ruhig schlafend findet, das weiße Antlitz auf den entblößten Arm gestützt.

Von seltsamen Gedanken fühlt er sich ergriffen; er will die Vergangenheit vergessen, falls Helena wieder die seinige werden könnte. Er will mit ihr entfliehen, anderwärts unter angenommenem Namen leben. Würde sie ihn nur sehen, wie er jetzt vor ihr steht, zum Sterben bereit, mit dem Dolche in der Hand. Endlich ruft er sie bei ihrem Namen, so daß sie erschreckt aufspringt. Nochmals ruft er sie, „mit einem seltsamen Tone der Sehnsucht und der Liebe". Jetzt beginnt Helena vor Angst um Hülfe zu schreien. Cesare seinerseits schaudert bei dem Gedanken, daß seine Gattin nur noch Furcht vor ihm empfindet. „Er ergriff sie hierauf mit fester Hand am Arme und stieß verzweiflungsvoll mit dem Dolche ein-, zwei-, dreimal zu."

Mit dieser dramatisch bewegten Schilderung schließt der Roman; unwillkürlich erinnert man sich an die Scene

zwischen Othello und Desdemona; nur daß Helena schuldvoll erscheint. Das letzte Capitel des Romans „Il marito di Elena“ ist geradezu ein Meisterstück Verga's, ganz abgesehen von der dramatischen Spannung, welche den Leser kaum aufathmen läßt. Geflissentlich hat der Verfasser vermieden, irgendwelche These aufzustellen, z. B. für oder wider die Ehescheidung zu plaidiren. Diese Zurückhaltung gereicht dem Romane um so mehr zum Vortheile, als Verga noch in der Einleitung zu dem bereits erwähnten Werke „I Vinti“ sich als Anhänger abstracter Thesen bekannt hat, während der Poesie doch ganz andere Aufgaben gestellt sind, als sociale Probleme zu lösen.

Innerhalb des Rahmens des Romans „Il marito di Elena“ entwirft der Verfasser eine ganze Reihe bemerkenswerther Sittenschilderungen. Mit feinem Humor zeichnet er die „eleganten“ Damen der Provinz, die es den Großstädterinnen gleichthun möchten. Das gesellschaftliche Treiben der letzteren wiederum wird in seiner ganzen Nichtigkeit gekennzeichnet, ohne daß sich jemals die Tendenz, den Sittenrichter zu spielen, irgendwie hervordrängt. Vortrefflich gelungen sind auch einige komische Figuren, wie Roberto, der Verlobte der älteren Schwester Helena's, der seit Jahren auf eine Beförderung hofft und inzwischen allabendlich die Hände seiner Braut bewundert, falls er nicht damit beschäftigt ist, die Wollknäuel für ihre Stickereien auszusuchen. Der „Dichter“ Fiandura ist ebenfalls eine komische Erscheinung, wenn er auch durch seine niedrige Rachsucht die Katastrophe beschleunigt.

Es kann jedoch nicht in Abrede gestellt werden, daß

der Sittenroman Verga's hier und da an französische Muster erinnert, wie der Verfasser denn auch in seinen früheren Werken: „Eva“, „Eros“, „Tigre Reale“ in fremden Spuren wandelt. In seinen Dorfgeschichten erscheint er dagegen durchaus selbstständig und eigenartig, so daß die italienische Litteratur noch manche reife Frucht von ihm erhoffen darf.





VII.

Lorenzo Stecchetti.

Unter dem Titel „Postuma“ erschien im Jahre 1877 zu Bologna eine Sammlung lyrischer Gedichte, welche durch Form und Inhalt Aufsehen erregten. Die allgemeine Aufmerksamkeit lenkte sich auf den Dichter, dessen „hinterlassene“ Poesien bald durch ihre sinnliche Gluth berauschten, bald durch ihre schwermuthsvolle Resignation einen bestrickenden Zauber ausübten. In einer den „Postuma“ vorangeschickten kurzen Vorrede theilte der Herausgeber Olindo Guerrini die hauptsächlichen Züge aus dem Leben seines „Vetters“ und Studiengenossen mit.

Am 4. October 1845 zu Fiumana, einer kleinen Gemeinde in der Nähe von Forli, geboren, erhielt Lorenzo Stecchetti seine Gymnasialbildung in Ravenna und Turin, um dann in Bologna Jurisprudenz zu studiren. Damals bereits übten die Dichtungen Byron's, Heine's und de Musset's, seiner „Dreieinigkeit“, eine größere Anziehungskraft

auf ihn aus, als die Rechtsbücher des Justinian. Es kann daher nicht überraschen, daß er nach Erlangung der Doctorwürde auf die juristische Laufbahn verzichtete und sich ganz seinen poetischen und litterarhistorischen Neigungen hingab.

Guerrini schildert dann das düstere Lebensschicksal des Dichters, der, seit dem Winter des Jahres 1870 an der Schwindsucht leidend, dahinsiechte, bis er am 4. Februar 1876 zu Bologna vom Tode hinweggerafft wurde. „In der Nacht vorher," berichtet Olindo Guerrini, „wachte ich bei ihm, indem ich, an seinem Schreibtische sitzend, seine Papiere besichtigte, arme Blätter, die von einem absterbenden Baume gefallen waren, ehe derselbe Früchte tragen konnte. Was ging in meinem Herzen vor, armer Freund, als ich an deinem Sterbelager deine Liebeslieder las! Der Tag brach an, und der Tod nahte mit großen Schritten. Der Pfarrer nahm sich die Mühe, heraufzukommen, um sein Amt zu verrichten. Ich sprach mit dem Hinscheidenden darüber, er antwortete: nein. Gegen Mittag war seine ersterbende und matte Stimme nur noch ein Hauch, so daß ich, um seine spärlichen Worte zu vernehmen, mich über ihn neigen mußte, das Ohr beinahe an seine Lippen legend. Er ließ das Fenster öffnen, um die Sonne zu sehen, die letzte Sehnsucht der Sterbenden: aber die Sonne war nicht sichtbar. Es war zwei Uhr Nachmittags, als er mich an der Hand faßte. Allmählich verließen ihn die Kräfte. Ich vernahm noch das Wort Ende, dann nichts weiter. Er liegt auf dem Friedhofe seines Heimathsortes begraben, unter der fünften Cypresse zur Linken des Einganges. Der Leichenstein enthält als Inschrift nur Namen und Daten. Sein gesammtes Vermögen hinterließ er zu wohlthätigen Zwecken."

Das traurige Loos des Dichters erregte das Mitleid aller zartfühlenden Seelen, während andererseits die Gegner des von Lorenzo Stecchetti verherrlichten Realismus sich zunächst mit ihren abfälligen Urtheilen weniger entschieden hervorwagten, als sie es einem noch am Leben befindlichen „Mitstrebenden" gegenüber gethan hätten. Der volle Sturm sittlicher Entrüstung wurde erst entfesselt, als festgestellt war, daß Lorenzo Stecchetti keineswegs alle die ihm von seinem angeblichen Vetter angedichteten Lebensschicksale erfahren hätte, daß er vielmehr als glücklicher Familienvater, von Gesundheit strotzend, zu Bologna lebte und in seinen Poesien nur seinem künstlerischen Glaubensbekenntnisse hätte Ausdruck geben wollen. Von allen Seiten drangen jetzt die Gegner auf den Herausgeber der „Postuma" ein, und die Angriffe gestalteten sich um so heftiger, als Olindo Guerrini, der seinem Vetter einen so rührenden Nachruf gewidmet hatte, in Wirklichkeit mit Lorenzo Stecchetti identisch war. Dieser selbst veröffentlichte im Jahre 1878 unter dem Titel: „Polemica" und „Nova Polemica" zwei weitere Schriften, in denen er sich mit seinen Widersachern auseinandersetzte und sein Credo in vollem Umfange aufrecht erhielt.

Alle Vorzüge und Mängel, welche den Poesien Stecchetti's — unter diesem Pseudonym sind auch seine späteren Gedichte veröffentlicht worden — eigenthümlich sind, treten bereits in den „Postuma" deutlich in die Erscheinung. Vor allem zeigt sich der nachhaltige Einfluß, den Heinrich Heine auf den italienischen Dichter ausgeübt hat. Wenn auch Giosuè Carducci und der vortreffliche Uebersetzer der Lieder Heinrich Heine's, Bernardino Zendrini, die Eigenart des deutschen Dichters annähernd zu erfassen und ihren Lands-

leuten verständlich zu machen wußten, so darf Lorenzo Stecchetti in dieser Hinsicht doch die Palme beanspruchen. Die zwischen ihm und seinem Vorbilde obwaltende Congenialität springt so offenkundig in die Augen, daß man ihn mit Fug den italienischen Heine nennen könnte. Auch er weiß sich der Ironie und Satire meisterhaft zu bedienen und schreckt selbst vor dem Cynismus nicht zurück, wenn es gilt, dem Gegner — häufig ist es die treulose Geliebte — ein blutiges Epigramm anzuheften. Nicht minder erweist Stecchetti dann seine Verwandtschaft mit dem deutschen Dichter, wenn er jäh alle unsere Illusionen zerstört, nachdem er soeben in unserer Brust die Saiten der Wehmuth oder eines verwandten Gefühls hat anklingen lassen.

Nerina, Carolina, Emma und viele ungenannte Frauengestalten sind die oftmals recht problematischen „Heldinnen", in deren Armen er Trost für eine von ihm erfahrene Treulosigkeit oder Unbilde in der Liebe sucht. Als seine Welt- und Lebensanschauung bezeichnet er in dem Sonette „Ebbro" diejenige Epikurs. Man würde jedoch bei der Annahme irren, daß Lorenzo Stecchetti ebenso, wie der berühmteste unter den gegenwärtigen realistischen Dichtern Italiens, Giosuè Carducci, in der Wiederbelebung des genußfrohen Hellenismus das künstlerische Ideal erblickt. Vielmehr unterscheidet er sich gerade in diesem Punkte von dem Verfasser des „Inno a Satana", dessen Poesien eine Fülle klassischer Reminiscenzen aufweisen. Stecchetti's Realismus wurzelt ausschließlich in dem modernen Leben, obgleich der Dichter bereitwillig in Carducci den Meister anerkennt.

Während die Poesien beider Dichter denselben unversöhnlichen Haß gegen den „Romanticismus" athmen und

auch im Uebrigen eine Reihe von Berührungspunkten aufweisen, springt doch andererseits der soeben hervorgehobene Unterschied deutlich in die Augen. Giosuè Carducci zieht es vor, die Dinge sub specie aeterni zu betrachten, und er neigt zu der historischen Auffassungsweise; Lorenzo Stecchetti erweist sich dagegen stets dem momentanen Eindrucke zugänglich, und seine Poesien sind deshalb häufig nur der Wirklichkeit abgelauschte Augenblicksbilder. Da die beiden Dichter von der italienischen Kritik oftmals in Parallele gestellt werden, empfiehlt es sich, meine Ansicht näher zu begründen. In einer der „Odi Barbare" schildert Carducci eine Lustfahrt, die er mit seiner Geliebten, Lydia, „auf der Adda", unweit der Brücke von Lodi unternimmt. Statt sich nun aber ganz dem Genusse des Augenblickes hinzugeben, ruft der Dichter alle Erinnerungen wach, die sich an die Umgebung knüpfen. Er gedenkt der römischen Adler, die hier den Legionen zur blutigen Feldschlacht vorangetragen wurden; er gedenkt weiter der Kämpfe Friedrich Barbarossa's und Napoleon's, um dann in melancholischen Versen seine Weltanschauung im Hinblick auf die Vergänglichkeit aller menschlichen Einrichtungen gegenüber der Natur zusammenzufassen. Stecchetti ist allen diesen Grübeleien abhold; in Gegenwart der Geliebten will er sich selbst durch den Untergang der Welt nicht stören lassen.

Auch in den Naturschilderungen äußert sich der Unterschied der beiden Dichter. Man braucht in dieser Hinsicht nur den „Prologo" der „Nuove Poesie" und das „Idillio maremmano" Carducci's mit dem „Noja" betitelten Gedichte der „Postuma" zu vergleichen. Hier wie dort werden die Maremmen Toskana's geschildert. Während aber Car-

ducci die einsamen Städteruinen und die zertrümmerten Ritterburgen seiner Heimath poetisch verklärt und der längstverstorbenen Jugendgeliebten in Wehmuth gedenkt, giebt Stecchetti dem Ueberdrusse, welchen der Aufenthalt in der unwirthlichen Küstengegend in seiner Seele erzeugt, den bittersten Ausdruck. Für die historische Vergangenheit dieses Landstriches bekundet er keinerlei Verständniß; dagegen wird sein Widerwille gleichmäßig durch die schlechte Luft, die Sümpfe, „die häßlichen und plumpen Frauen", sowie endlich durch „das unwissende, gelbfarbige und unhöfliche Volk" erregt. Die Freude an der Natur äußert sich in den Poesien Stecchetti's nur selten, und sie muß trotz allen trüben Erfahrungen, die er in der Liebe gemacht hat, regelmäßig hinter dem Wohlgefallen an Frauenschönheit zurückstehen.

Der Dichter hat dies auch in einer seiner Poesien, den „Memorie Bolognesi", welche in der reizvollsten Umgebung, zu Falconara am adriatischen Meere, enstanden sind, offen bekannt. Die „Erinnerungen an Bologna" sind zugleich eine Verherrlichung des Lebens in der Stadt und eine Satire auf die vielgepriesene ländliche Sittlichkeit. „Möge wer will," ruft er aus, „die Natur, die Schafe, die Hirten, diese glühende Sonne und das schnupfenerzeugende Gehölz besingen; mögen immerhin die arkadischen Poeten dem unendlichen Meere, dem blauen Himmel, sowie den Fliegen, welche in meinen Wein gefallen sind und daselbst Schiffbruch leidend ertrinken, Canzonen klimpern! Ich, der ich für die Freuden der menschlichen Gesellschaft, für die Kämpfe des Daseins geboren bin, beneide den kräftigen Landmann nicht um seine Schultern und um seine Unschuld. Wohl aber beneide ich euch, die ihr durch die heißen Straßen der

Stadt zur Arbeit geht, euch, die ihr mich beneidet, euch, die ihr glücklich seid und es nicht glaubt!" Der Dichter zeigt dann durch ein drastisches Beispiel, daß die vielgepriesene, ländliche Unschuld in Wirklichkeit nur ein Vorurtheil sei.

Stecchetti hat allerdings für die Schwächen der Städter gleichfalls einen scharfen Blick, so daß in dem Gemälde, welches er von dem Treiben seiner Bologneser Mitbürger und Mitbürgerinnen entrollt, die satirischen Züge keineswegs fehlen. Wenn er unter anderem in den „Memorie Bolognesi" einen Concertabend auf der Piazza della Pace schildert, so begegnen wir daselbst auch „den jungen Mädchen, welche im Hellen wandeln, um ihre Kleider zu zeigen und mit den Blicken den seltenen Fisch zu fangen, welcher Ehemann heißt". Völlig verfehlt wäre es jedoch, wollte man dem Dichter, weil er der Satire und Ironie den freiesten Spielraum läßt, wahre, innige Empfindung absprechen. Vielmehr enthalten die „Postuma" auch die edelsten Perlen, welche aus der Tiefe des Gemüthes zu Tage gefördert worden sind.

Wahre, echte Empfindung gelangt auch in denjenigen Dichtungen Stecchetti's zum Ausdruck, in denen er den Reichen die Noth der Armen und „Enterbten" zu Gemüthe führt. Wenn er aber aus seinen socialistischen Anwandelungen kein Hehl macht, so ist er doch weit davon entfernt, den Umsturz der Gesellschaft zu verlangen; vielmehr will er nur auf friedlichem Wege einen Ausgleich angebahnt wissen. In einem „Memento" betitelten Sonett, das er während des Carnevals im Jahre 1869 gedichtet hat, wendet er sich insbesondere an die mildherzigen Frauen. Er fordert dieselben auf, bei den rauschenden Festlichkeiten des Elends

nicht zu vergessen, das draußen jammert, sowie zu bedenken, daß eine einzige Perle aus ihrem reichen Haarschmucke einen Bedürftigen aus Todesnoth erretten kann.

In diesen ergreifenden Versen zeigt der Dichter zugleich, daß er das Frauenherz nicht blos im Liebesrausche, sondern auch in seinen edelsten Regungen kennen gelernt hat. Freilich erweist sich Stecchetti in zahlreichen anderen Poesien, z. B. in denjenigen, welche die Ueberschrift: „Ira“ und „Il canto dell' odio“ tragen, als heftiger Weiberfeind, was jedoch nicht verhindert, daß er dann in dem Gedichte: „Resurrexit“ einen neuen Liebesfrühling feiert. Man wird deshalb seine zahlreichen Liebesabenteuer ebenso wenig ernst nehmen müssen, wie die von Weltschmerz erfüllten Strophen, in denen er seinen nahen Tod ankündigt. Als formvollendete Stimmungsbilder erscheinen diese Dichtungen nicht minder werthvoll, zumal da sie uns Einblicke in das Seelenleben Stecchetti's gewähren, dessen skeptische Lebensanschauung sich auch darin äußert, daß er zuweilen sogar an seinem Dichterberufe zweifelt. So schildert er in einem der schönsten Sonette der „Postuma“, wie er sich oftmals von der Muse Feuerhand berührt glaubt und auf seinen Genius vertraut, um dann mit bitterer Selbstironie zu schließen.

❦

In den „Nova Polemica“ bekundet Stecchetti nicht minder, als in den „Postuma“ seine Geistesverwandtschaft mit Heinrich Heine. Wie dieser es versteht, die tiefsten Gefühle zu erregen, um sie dann mittelst einer ironischen Schlußwendung wieder zu zerstören, gebraucht Stecchetti

dieselbe Waffe, wenn er z. B. jene Poeten verspotten will, die noch immer einen schablonenhaften Idealismus als das letzte Ziel aller Dichtkunst preisen. Die „Nova Polemica" enthalten ein Sonett, welchem die Eigenart Stecchetti's am entschiedensten aufgeprägt ist. Da dieses Sonett den realistischen Poesien gewissermaßen als Prolog dienen kann, möge dasselbe in der Uebersetzung hier einen Platz finden. Diese lautet:

„Verliebte, blendend weiße Turteltauben,
Ihr, meines Mädchens Sorg' und Augenweide,
Girrt „ew'ger" Liebe Lobgesang, euch beide
Kann stete Haft des Glückes nicht berauben.

Verliebte, blendend weiße Turteltauben,
Wie bleibt ihr fern der Eifersucht, dem Neide,
Dem Ueberdruß und jedem Herzeleide,
Bewahrt dem alten Neste Treu' und Glauben!

Symbole ernster und gesetzter Liebe,
Embleme stiller Neigung ohne Thaten,
Geregelter Umarmung, heil'ger Triebe,

Sagt jenen Kritikastern, die stets baten,
Daß Raum für euch in meiner Dichtung bliebe,
Wie sehr ihr mir gefallt; doch — gut gebraten!"

Zahllos sind die Epigramme, welche Stecchetti seinen Gegnern anheftet. Selbstironie und Satire spielen sowohl in den „Nova Polemica", als auch in den „nachgelassenen" Dichtungen, durch welche er zuerst bekannt geworden ist, eine bedeutsame Rolle. Die „Nova Polemica" zerfallen im Wesentlichen in zwei Theile, von denen der erste, in Prosa verfaßt, eine scharf pointirte Streitschrift gegen die

Widersacher Stecchetti's enthält, während der zweite eine beträchtliche Anzahl neuer Poesien aufweist. Für die humoristisch-satirische Eigenart des Dichters bezeichnend ist die Widmung der „Nova Polemica“ an den Bologneser Bierwirth, Otto Hoffmeister, dessen bereits in den „Memorie Bolognesi“ der „Postuma“ mit Anerkennung gedacht wird. „Erwarte jedoch nicht,“ heißt es in dieser Widmung, „das Buch loben zu hören. Leider, mein lieber Otto, muß ich gewissen Kritikern alte Rechnungen bezahlen, und das Buch, welches ich dir zueigne, war und wird auch in Zukunft der Sündenbock sein. Viele hielten mich für todt und trugen meinen Leichnam auf das Kapitol, um ihn mit allen Ehren zu bestatten. Da sie aber seither gemerkt haben, daß ich mich nur todt stellte, und mich von der Bahre aufspringen sehen, werden sie unzweifelhaft wieder den Versuch machen, mich vom tarpejischen Felsen hinabzustürzen.“

Unter den Vorwürfen, welche gegen die durch Carducci und Stecchetti repräsentirte „neue Schule“ zumeist erhoben werden, figurirt an erster Stelle derjenige der Gottlosigkeit und unkatholischen Gesinnung. Carducci's berühmter Hymnus „A Satana“ hat allerdings in der italienischen Poesie den Satan gewissermaßen in Mode gebracht; nur übersehen die Kritiker jenseits der Alpen die Ironie des Dichters, welcher in einem pantheistisch-naturwissenschaftlichen Rahmen die Entwicklungsgeschichte der Menschheit darzustellen unternahm und den Vertreter des „bösen Princips“ nur deshalb zum „Helden“ wählte, weil dieser gerade von den Gegnern als das Symbol aller modernen Errungenschaften bezeichnet zu werden pflegt.

In Deutschland braucht man sich nur an Schiller's Ge-

dicht: „Die Götter Griechenlands“ zu erinnern, um Carducci's Hymnus würdigen zu können. Letzterer ist nun auch für Stecchetti mehrfach vorbildlich gewesen, wie die in den „Nova Polemica“ enthaltene Dichtung: „Dies irae“ beweist, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß durch die sieben Gesänge des „Dies irae“ der Groll und die Erbitterung der Widersacher neue Nahrung gewonnen haben.

Wer ohne jedes Verständniß für Ironie und Satire den Inhalt der Verse wörtlich nimmt, ist freilich berechtigt, dem Dichter den Vorwurf atheistischer Gesinnung zu machen. Stecchetti beruft sich in der Vorrede aber mit Recht darauf, daß von seiner Auffassung gewisser Gebräuche bis zur Gottlosigkeit ein weiter Weg sei. So dürfen denn auch jene in Italien oft citirten Verse nur cum grano salis verstanden werden, in denen den eifernden „Moralisten“ zugerufen wird:

„Vereint mit den Engeln im Paradies,
Stimmt an Triumphgesänge;
Doch Satans buntphantast'scher Pomp
Ist schöner, als euer Gepränge!“

In seiner poetischen Schilderung des jüngsten Gerichts knüpft Stecchetti an die Idee der körperlichen Auferstehung an; er erwacht vom Todesschlafe und vermißt seinen Schädel. Sogleich entsteht in ihm die Vermuthung, daß irgend ein „kopfloser“ Kritiker sich des fremden Eigenthums bemächtigt haben könnte. Andererseits verhehlt er sich nicht die Vortheile seines neuen Zustandes, da er, des Gesichtes beraubt, nicht mehr in der Lage ist, die „bleichsüchtigen Moralpredigten“ und die keuschen Poesien seiner Gegner zu lesen. Mit groteskem Humor — wir werden unwillkürlich an die Todtentänze der deutschen Malerei erinnert — berichtet

dann der Dichter, wie es ihm endlich gelingt, sein Skelett zu vervollständigen und seinen Richterspruch entgegenzunehmen. Der Zufall fügt es, daß er sogleich mit einer der Frauengestalten zusammengeführt wird, die ihm im Leben nahegestanden haben und von ihm in manchem Liebesgedichte besungen worden sind.

Ein echter „fanfaron de vice", liebt es Stecchetti, seine angeblichen Liebesabenteuer zu besingen, geschähe es auch nur, um die philiströsen Gegner noch mehr in Harnisch zu jagen. So läßt er sich denn auch zugleich mit der „blonden Emma" in die Hölle verdammen, die ihm allerdings, im Vergleiche mit dem Paradiese der Nonnen und Mönche, als der bei weitem minder langweilige Zufluchtsort erscheint. Die Ironie des Dichters springt in die Augen; in Wirklichkeit beurtheilt er den moralischen Werth Jener, die den Himmel in Erbpacht genommen zu haben wähnen, ganz anders. Er zieht nur eben vor, sich auf den Standpunkt seiner Gegner zu stellen, um von diesem aus seine Pfeile desto sicherer versenden zu können.

Die Selbstironie, welche der Dichtung: „Dies irae" aufgeprägt ist, findet sich auch in den „Palinodia" betitelten Versen. Stecchetti schloß seine in den „Postuma" enthaltene Satire: „Dopo il ballo", „Nach dem Tanze", mit den Worten: „Wir sind Feiglinge." Dieses Epigramm, das an Carducci's Zornesruf: „La nostra patria è vile!" in der Dichtung: „Auf den Tod Giovanni Cairoli's" erinnert, veranlaßte eine heftige Entgegnung von Seiten Felice Cavallotti's. Dieser beschuldigte den realistischen Dichter, sich „im Schweinestall auszustrecken" und, vom Genusse übersättigt, auszurufen: „Wir sind Feiglinge!" während es sich doch empfehlen

würde, anstatt in der Mehrzahl, in der Einzahl zu sprechen. In der Satire: „Widerruf" gesteht nun Stecchetti seinen Irrthum zu. Er bekennt, daß das von ihm gelästerte Jahrhundert dasjenige der Gracchen sei. „In Italien," spottet er, „werden wir als Catos' und Cincinnatus' geboren. Als Räuber? Aber solche giebt es gar nicht; und die armen Advokaten machen sich blos ihre Gesetze im Parlamente, um nicht im Elend zu sterben." So gelangt der Dichter, nachdem er in ironischer Form, die in Wirklichkeit zum beißenden Sarkasmus wird, die Tugenden seiner Landsleute gerühmt hat, zu der Ueberzeugung, daß dieselben das von Plato geträumte Ideal darstellen, und faßt seinen „Widerruf" in den Schlußworten zusammen: „Um aber, o ihr Sittenreinen, eure Gunst wiederzuerlangen, will ich nur noch in der Einzahl sprechen und den neuen Satz an die Wände schreiben, daß es nur einen einzigen Sittenlosen giebt, und ich selbst dieser bin."

Lorenzo Stecchetti ist oben als ein „fanfaron de vice", als ein Dichter bezeichnet werden, der mit einer ihm gar nicht eigenen Lasterhaftigkeit prahlt. Diese Bezeichnung erscheint in der That zutreffend, wenn man seine von Luigi Lodi veröffentlichte Biographie (Bologna, 1881, Zanichelli) liest. Der Verfasser der „Postuma" und der „Nova Polemica" wird daselbst als ein mit häuslichen Tugenden reich gesegneter Gelehrter und Poet geschildert. Ein Besucher, der ihn nur aus seinen Poesien kannte, überraschte ihn vor einiger Zeit in der Nähe von Bologna, als er sich gerade,

mit seinen Kindern in ein Knäuel gewunden, den Rasenabhang eines Hügels hinabrollen ließ. An diese Familienidylle erinnert auch das eine und das andere Gedicht der „Nova Polemica“. Es sei mir gestattet, eines dieser Gedichte, welches nach meinem Gefühle zugleich auf eine aufrichtige, tiefe Empfindung schließen läßt, in der Uebersetzung mitzutheilen. Das Sonett lautet:

„Am blauen Himmel weiße Wolken jagen,
Wie woll'ne Flocken jäh vom Wind getrieben;
Mein Kind sieht sinnend zu, wie sie zerstieben,
Mir aber will das Herz vor Weh verzagen.

Was zwingt mich nur, die Augen aufzuschlagen
Zum Aetherblau? Erfüllt von Sehnsuchtstrieben,
Die ungestillt mir noch im Herzen blieben,
Möcht' ich die Sphinx nach uns'rer Zukunft fragen.

Doch, liebes Kind, die Welträthselfragen
Ergründen, ist den Wolken nicht gegeben,
Und ob ein Gott ist, können sie nicht sagen.

Wie bald, meine Junge, scheid' ich aus dem Leben,
Dein Haupt, jetzt blond, wird Silberlocken tragen;
Den Schatz der Wahrheit werden wir nicht heben.“

Die problematischen Frauengestalten, welchen Stecchetti seine leidenschaftlichsten Sonette widmet, sind gleichfalls nur Phantasiegebilde, dazu bestimmt, die sittliche Entrüstung des Philisters hervorzurufen. In Wirklichkeit ist der Dichter eben von all' den Lastern frei, mit denen behaftet er in seinen Poesien geflissentlich erscheint. In den Prosa-Aufsätzen, die er früher unter dem Pseudonym Mercutio in dem Bologneser Blatte „Patria“ jeden Sonnabend zu ver-

öffentlichen pflegte, zeigt er sich hier und da in seiner wirklichen Gestalt.

In einem „Sabato di Mercutio“ schildert er z. B., wie in seinem Heim zu Bologna Feuer ausbricht, und er, sowie seine Frau, seine Mutter und seine Schwester aus dringender Lebensgefahr errettet werden. Selbst in dieser ergreifenden Schilderung verzichtet Stecchetti nicht auf die ihm eigenthümliche Selbstironie, indem er spöttisch daran anknüpft, daß er sich bei dem Brande in der That als der „brillante Mercutio“ erwiesen habe, als welcher er von wohlwollenden Beurtheilern bezeichnet werde. Er erzählt, wie er mitten in der Nacht vom Schlafe erwacht und sich, sowie seine nächsten Angehörigen vom Flammentode bedroht sieht. „Die Scene,“ heißt es in dem Berichte, „war sicherlich für denjenigen, der sie von der Straße aus wahrnahm, schrecklich; was mußte sie aber für mich sein, der ich sie von meinem Fenster aus ansah, mit drei verzweifelten Frauen in den Armen und mit dem vollen und schmerzlichen Bewußtsein meines Unglückes? Ja, mein Haus brannte! Wir flüchteten und befanden uns noch nicht auf der Straße, als die Decken unserer Zimmer zusammenstürzten. Meine Mutter, meine Schwester, meine Frau und ich sind heute durch ein Wunder noch am Leben. Ja, in der That! Ich war in jener Nacht wirklich der „glänzende Mercutio“, als ich fast nackt an der Feuerspritze arbeitete! Und meine theuersten Gegenstände, jenes Geräth, das uns durch trauliche Erinnerungen werth ist, jene Möbel, die man liebt, weil sie gewissermaßen einen Theil der Familie bilden, alles wurde aus dem Fenster herabgeworfen, alles zerbrach auf dem Pflaster in Stücke, unter meinen Augen. Fahr' wohl,

süßes Nest meiner Familie und meiner Liebe; mir bleibt nichts mehr von dir übrig, als die Erinnerung! Und ich hatte dich so lieb!"

Man braucht nur diesen rührenden Abschied zu lesen, um zu begreifen, daß Stecchetti keineswegs der herzlose Cyniker ist, der er nach den Darstellungen seiner Gegner sein soll. Vielmehr besitzt er ein im Grunde zart empfindendes Gemüth, dem allerdings nicht blos duftige Blüthen der Poesie entsprießen. Wurzeln doch auch Satire und Sarkasmus in einem edlen Herzen, wenn sie sich gegen die Heuchelei richten, die von dem Verfasser der „Postuma" und der „Nova Polemica" mit vernichtendem Hohne gebrandmarkt worden ist. Daß der Dichter aber nicht nur dann „sentimental" wird, wenn es sich um die nächsten Interessen handelt, ergiebt sich aus der von echter Herzensgüte zeugenden Art, wie er in der erwähnten Schilderung allen treuen Helfern in der Noth seinen Dank abstattet und die Anschuldigung zurückweist, daß die mit der Hülfeleistung betrauten Personen nicht in vollem Maße ihre Pflicht erfüllt hätten.

Die in dem Bologneser Blatte „Patria" veröffentlichten Aufsätze Stecchetti's verdienen auch aus einem anderen Grunde Beachtung. Wie sie uns zuweilen einen werthvollen Einblick in das Gemüthsleben des Dichters gewähren, enthalten sie oftmals den Keim der Poesien selbst, so daß in diesen sogar dieselben Ausdrücke wiederkehren. Dies gilt unter Anderem von dem stimmungsvollen Sonette:

„Questa notte in battello, in alto mare."

Stecchetti schildert eine Nachtfahrt, die er mit seiner Geliebten im Nachen auf offener See unternimmt. Liebestrunken vergessen die Beiden die Welt und wechseln mit

einander süße Worte, bis die Gefährtin des Dichters, plötzlich von trüben Gedanken erfaßt, ihr blondes Haupt von dessen Schulter erhebt und, starr in die nächtliche Finsterniß blickend, ihm zuflüstert: „Schweige, dort unten liegt Lissa!" Bei einem ähnlichen Gedankengange schließt der Dichter seine in dem Journal „Patria" veröffentlichte Skizze aus einem Seebade am adriatischen Meere melancholisch mit den Worten: „Laggiù in fondo c'è Lissa." Hier, wie in jener Poesie, erweist sich die Erinnerung an die von den Italienern gegen die tapfere österreichische Flotte verlorene große Seeschlacht vom 20. Juli 1866 gleichmäßig wirksam.

Stecchetti schreckte auch nicht davor zurück, wegen dieser für Italien wenig ruhmvollen Reminiscenz von seinen Gegnern des Mangels an patriotischer Gesinnung geziehen zu werden. Mußte er doch ohnehin diesen Vorwurf über sich ergehen lassen, weil er ebenso, wie die übrigen Vertreter der „neuen Schule" in seinen Poesien des Vaterlandes nur selten gedenkt. In der Vorrede der „Nova Polemica" hat sich der Verfasser eingehend über diese Anschuldigung geäußert. Er erinnert an Michel Angelo's berühmte Verse, welche der unsterbliche Künstler seinem „die Nacht" darstellenden Meisterwerke in der Mediceerkapelle von San Lorenzo in den Mund legt:

„Grato m'è 'l sonno e più l'esser di sasso."

Diesen Vers Michel Angelo's anführend, ruft Stecchetti seinen Widersachern zu: „Macht uns keine Vorwürfe, wenn wir gerade aus Liebe zu der Heimath Juvenal mit sieben Siegeln verschlossen haben. Und wer sagt euch, daß nicht auch wir, während wir den Wein schlürfen, wie Cassius die Iden des März erwarten? Wer sagt euch, daß nicht

in der Myrthe, welche der Venus heilig, die Waffe des Harmodius verborgen ist? Man braucht kein Cato zu sein, um das Vaterland zu lieben, und man kann es besingen, ohne ein Cato zu sein."

Freilich darf auch der Hinweis Stecchetti's auf die Verschwörung zur Ermordung der Tyrannen von Athen nicht allzu ernsthaft genommen werden. Der Dichter der „Nova Polemica" wird, ebenso wie Carducci in Italien, den Republikanern zugezählt. Wie harmlos aber in Wirklichkeit diese Republikaner sind, ergiebt sich unter Anderem daraus, daß Giosuè Carducci in seinen „Nuove Odi Barbare" (Bologna, 1882, Zanichelli) eine seiner schönsten Poesien der Königin von Italien, Margherita, widmet, welche er mit dem „silbern flimmernden Venussterne" vergleicht und als das Ideal weiblicher Anmuth und Güte preist.

Mit ungekünstelter Herzensbescheidenheit blickt Stecchetti zum Dichter des Hymnus: „A Satana", als zu seinem Vorbilde empor. In einer an Carducci gerichteten Poesie fordert er diesen auf, von Neuem die Führung im Kampfe zu übernehmen. Bezeichnend ist, daß Stecchetti in dieser Dichtung den „Meister" unter dem Pseudonym apostrophirt, unter welchem der „Hymnus an Satan" zuerst veröffentlicht worden ist. „Du schläfst, Enotrio," ruft er jenem zu, „während der Schlachtruf laut zum Himmel emporsteigt, und die Fahne, deine im Winde flatternde Fahne, im Kampfgetümmel steht. Um und für dieselbe fechten wir, junge Krieger, als eine geschlossene Kohorte. Du, Enotrio, unser Führer und unsere Stärke, schläfst inzwischen." Stecchetti zählt dann alle die Widersacher auf, welche offen oder heimlich die neue Schule befehden. Vor allem gilt es, gegen

den Feind, dessen Banner die goldenen Schlüssel aufweist, und der in seinen rührseligen Hymnen den Papst Leo anruft, die Jamben von ehemals zu schleudern. Nach errungenem Siege will Stecchetti auf dem Schlachtfelde die Trophäen aufgestellt und die Stirn Carducci's mit dem Lorbeerkranze geschmückt sehen.

Die neidlose Selbstverleugnung, mit welcher sich Stecchetti dem älteren Dichter unterordnet, verdient aber um so größere Anerkennung, als die Poesien des ersteren eine Reihe von Vorzügen aufweisen, die in Carducci's Dichtungen vergebens gesucht werden. Die „Postuma" sowohl, als auch die „Nova Polemica" zeichnen sich durch ihre krystallhelle Sprache, ihre klangvollen Verse aus, während der Führer der realistischen Schule in Italien nicht selten Klarheit und Einfachheit des Ausdruckes vermissen läßt. Freilich ist Carducci dafür bemüht, bis zum Grunde der Dinge vorzudringen und nicht blos, wie es Stecchetti zuweilen thut, deren Oberfläche zu streifen. So können denn die Beiden mit Fug als die berufenen Vertreter der realistischen italienischen Lyrik bezeichnet werden, der in der Weltlitteratur ein hervorragender Platz nicht versagt werden kann.



Berichtigungen:

Seite	8,	Zeile	5	von	unten	lies	Florenz	statt	Flore.
„	27,	„	2	„	„	„	teatro,	„	tecota.
„	27,	„	6	„	oben	„	Flucht,	„	Furcht.
„	77,	„	8	„	unten	„	betitelten,	„	betulten.